الأعمال الفكرية

سمير غريب

لن يجبرنا الخوف من الجنون أو المحرمات أو منكم على أن نبقي راية الخيال منكسة

مكتبة ٢٠٠٠ الأسرة

مهرجان القراءة للجميع

عشر سنوات

2000





يئة المصرية
امة للكتاب

طبعة ثانية منقحة ومزيدة

اهداءات ٢٠٠١

أ.د أحمد أبو زيد

أنثروبولوجى

راية الخيال

لوحة الغلاف

اسم العمل الفنى:لوحة لخوان ميرو مع فقرة من تصميم حلمي التونى
التقنية: ألوان زيتية على توال/وخطوط عربية بالريشة

خوان ميرو (١٨٩٣-١٩٨٥)

مصور اسبانى درس الفن فى برشلونة، ورحل إلى باريس مشدودا إلى الحركة التكعيبية، لكنه ارتبط بالحركة السريالية، وابتكر لغة فنية تعتمد على الرموز وتتميز بأسلوب خيالى وزخرفى وألوان متألقة.

حلمى التونى

قدم من خلال تصميم خطى بديع جملة ضمن تشكيل فنى ينم على الغنى والفهم الواعى فوضع اسم كاتب الكتاب باللون الأبيض، ثم بدأ جملته بلون مغاير، على اعتبار أنها جملة وردت على لسان الكاتب، وتقول: لن يجبرنا الخوف من الجنون أو المحرمات أو منكم على أن نبقى راية الخيال منكسة. وقد وضع كلمة **راية الخيال** فى اللون الأبيض ليشير بها إلى عنوان الكتاب .

محمود الهندى

راية الخيال

سمير غريب



مهرجان القراءة للجميع ٢٠٠٠

مكتبة الأسرة

برعاية السيدة سوزان مبارك

(الأعمال الخاصة)

راية الخيال

سمير غريب

الغلاف
والإشراف الفنى:
الفنان : محمود الهندى

المشرف العام :
د . سمير سرحان

الجهات المشاركة:
جمعية الرعاية المتكاملة المركزية
وزارة الثقافة
وزارة الإعلام
وزارة التعليم
وزارة الإدارة المحلية
وزارة الشـــباب
التنفيذ : هيئة الكتاب

على سبيل التقديم

«كتاب لكل مواطن ومكتبة لكل أسرة» تلك الصيحة التى أطلقتها المواطنة المصرية النبيلة «سوزان مبارك» فى مشروعها الرائع «مهرجان القراءة للجميع ومكتبة الأسرة» والذى فجر ينابيع الرغبة الجارفة للثقافة والمعرفة لشعب مصر الذى كانت الثقافة والابداع محور حياته منذ فجر التاريخ.

وفى مناسبة مرور عشر سنوات على انطلاق المشروع الثقافى الكبير وسبع سنوات من بدء مكتبة الأسرة التى أصدرت فى سنواتها الست السابقة «١٧٠٠» عنواناً فى حوالى «٣٠» مليون نسخة لاقت نجاحاً واقبالاً جماهيرياً منقطع النظير بمعدلات وصلت إلى «٣٠٠» ألف نسخة من بعض إصداراتها.

وتنطلق مكتبة الأسرة هذا العام إلى آفاق الموسوعات الكبرى فتبدأ بإصدار موسوعة «مصر القديمة» للعلامة الاثرى الكبير «سليم حسن» فى «١٦» جزءاً إلى جانب السلاسل الراسخة «الابداعية والفكرية والعلمية والروائع وامهات الكتب والدينية والشباب» لتحاول أن تحقق ذلك الحلم النبيل الذى تقوده السيدة: سوزان مبارك نحو مصر الأعظم والأجمل.

د. سمير سرحان

مقدمة الطبعة الثانية

بشكل عام ، الهدف من كتاباتى هو المشاركة في محاولة تغيير الواقع المصرى / العربى . ذلك لأن هذا الواقع سخيف ويائس : إبداعا ، حرية ، إنسانية ، حياة .. الخ

وكان ذلك على الأخص في كتابى : "السريالية في مصر" و "راية الخيال" . لأن السريالية تفتح أبواب الخيال على مصاريعها ، وتعطى للحرية أبعادها القصوى . والتقدم خيال ، وحرية. ولذا فكثير من العرب متخلفون لأنهم لا يملكون الخيال ولا الحرية . إنهم يستمرئون الحياة في مستنقع الواقع ، ويعشقون سجونهم الخانقة .

وعندما كتبت في مقدمة الطبعة الأولى من "راية الخيال" عام ١٩٩٢ "أدركوا أنكم لن تتقدموا خطوة إلا بقدر ما تحطمون من أشكال الإرهاب تحت أى مسمى : دين ، نظام، سياسة ، مجتمع ، قيم .. الخ" لم أكن آمل أن تصل الأمور في المجتمع إلى ما هو أسوأ : يصل الإرهاب باسم الدين إلى مذبحة الأقصر البشعة ، ويستجوب وزير الثقافة في مجلس الشعب على نشر قصيدة وصور لتماثيل !!.وتشتعل المظاهرات المخربة بسبب نشر رواية سبق نشرها عدة مرات لكاتب عربى معروف !! هذا بينما العفن والغباء والفساد بأشكال شتى قابعون في النفوس مثل القمامة المنتشرة في طرقات المدن الكبيرة والصغيرة والقرى ، ونحتار في القضاء عليها !! هل هذا مجتمع يريد أن يدخل حقا في قرن جديد ؟؟

وأتلفت حولي باحثا عن قوى المجتمع المدني المستنيرة بمختلف تخصصاتها ، وبخاصة المبدعة منها ، أين هى ؟ ولماذا لا ترد الصاع صاعين لأعداء الإبداع / الخيال/ الحرية / التقدم / الإنسانية وحماتهم وجبنائهم ؟ لماذا لا تدافع بقوة عن حق المجتمع في حياة أفضل ؟ .

لذا ، ونحن في بداية قرن جديد وألفية جديدة وعالم جديد ، وجب العزاء في الأحياء منا .

ولن أزيد .

نفس البيت بعدما زاد الضجيج والقمامة
عما قبل . ظهر السبت .. يوليو ٢٠٠٠ .

مقدمة الطبعة الأولى

لقد نسيت كل شئ في هذا الكتاب .. ليس لأني أكرهه، بل لأنني أحبه، إننا لاننسى من نكرههم أبدا .. فلاتؤاخذوني.

لقد قدمت في هذا الكتاب شخصيات لم ألتق بها ، لكنني أحببتها.. وقدمت أفكارا- أحاول أن أمارس بعضها، والبعض الآخر عصى على الممارسة في مجتمع مسجون.. ولا أنتظر الافراج عنه في حياتي.. فلا تؤاخذوني..

ربما أكون قد حكيت في مقدمة كتابي الأول «السريالية في مصر» قصة هذا الكتاب.. والحقيقة أن هذا الكتاب سابق على كتاب السريالية في مصر .. فعندما ذهبت ذات صباح من عام ١٩٧٩ أو ١٩٨٠ - إلى معرض سلفادور دالي الجامع في مركز جورج بومبيدو - بوبور - في باريس فكرت في كتابة مقالة عنه، وكتبتها ونشرت في مجلة آخر ساعة. وأثناء كتابتها فكرت في كتابة هذا الكتاب .. واثناء كتابته فكرت في كتابة فصل فيه عن السريالية في مصر .. فاستغرقني هذا الفصل سنوات حتى صار كتابا مستقلا فنشرته عام ١٩٨٦. ونسيت الكتاب الاصلي.

دخلت وزارة الثقافة في اكتوبر ١٩٨٧ فداهمتني احداثها واصبحت «موظفا كبيراً!!».. حتى كدت أنسى الكتابة .. فعدت الى أوراق الكتاب الأول وبذلت جهدا خرافيا في تجميع شتات نفسي التي تركتها في هذه الاوراق، وراجعتها، واضفت عليها معلومات وتعليقات ومصادر، ومن هذه الاضافات فصل خاص بالسريالية في السينما.

والواقع إنني مازلت أدين للسريالية بالكثير. لقد فهمت بعد أن فهمتها ماذا كنت افعل في طفولتي وصدر شبابي في درب البستان المتفرع من شارع الجمهورية في منفلوط، أو في امسيات الصيف على الكوبري الجديد، ومع زملائي في مدرسة الصياد الابتدائية ثم مدرستي مصطفى لطفي المنفلوطي الاعدادية والثانوية.. كل ذلك في دروب منفلوط المسكونة بالاوهام كما قلت في اهداء الكتاب السابق

.لقد ارتكبت اول فعل جب سريالي في حياتي عندما كنت في الصف الثالث الاعدادي - ربما الثاني - بتركي رسالة غرامية في درج «نجوى» والتي اعطتها بدورها لمدرس الالعاب الوسيم - الاستاذ كمال القليوبي على ما أذكر - والذي ناداني في طابور المدرسة الصباحي ليدخلني حجرة الناظر ويصفعني أول وآخر «قلم» في حياتي

الدراسية، عقاب لى على هذا الفعل. ولم يمنعنى ذلك من السير على قدمى ٨ كيلو متر على شاطئ ترعة الابراهيمية من منفلوط الى قريتها «لأقترب من حيث يسكنى وهمى».

وكم من صدفة موضوعية مرت بى، وكم من سخرية سوداء سخرت منها وسخرت منى.. وكم من جنون عشته على حافة الحياة، وكم من موت صادفته فى جنونى، وكم من عشق مولد مدمر، وكم من قصائد آلية كتبتها وأخاف من نشرها على الملأ.. وكم من فضائح في حياتى أعتز بها.

فلقد عافت نفسى الواقع الذى نعيشه فى البلدان العربية.. الواقع العربى.. المأساوى، وأنا لا أريد الحديث عنه حتى لا أكرر كلاما سمجا ثقيلا على الرغم من صحته وأهميته.. ولكن لن ينصلح هذا الواقع الى حال جديد إلا بتحطيمه.. هذه حقيقة.. لن يتقدم العرب إلا إذا أدركوا قيمة الحرية، وأهمية الإبداع القصوى وشرطه المطلق وهو الحرية.. لن يتقدموا إلا بسقوط «الوعى».. لن يتقدموا إلا إذا تركوا كل واحد يفعل مايشاء دون إضرار بالآخرين.

كل انسان حر فيما يؤمن وفيما يعتقد وفى الجهر علنا بذلك، دون خوف من سجن أو من تشريد، فأعطوا مالله لله، ومالقيصر لقيصر.. وادركوا أنكم لن تتقدموا خطوة إلابقدر ما تحطمون من أشكال الإرهاب تحت أى مسمى: دين، نظام، سياسة، مجتمع، قيم،.. الخ.

إن القيم التى لها حق الحياة هى قيم: الحب، العدل، الحرية.. وهى ذاتها قيم التقدم لو كنتم تفقهون.

ومن الفكاهة السوداء أننى أقول هذا الكلام فى نهاية القرن العشرين، فأى تقدم هذا الذى نريد أن نلحق به؟؟ والعالم قد دخل بالفعل فى القرن القادم... ونحن مازلنا فى أذيال القرن الماضى.. سلاح اليأس التام من الواقع يبدو هو السلاح الوحيد الناجز فى تلك اللحظة.

أما عن السريالية التى تتمتع بأكبر قدر من الجهل بها ومن التشويش والتضليل وعدم الفهم وندرة المراجع فى عالمنا العربى.. فحدث ولاحرج.

لقد قلت فى هذا الكتاب الكثير.. لكننى لم أقل كل شئ.. فلا تؤاخذونى..

بيت سامية الملاح المطل على مسجد الصالحين، والضجيج الدائـــم ٢٢ مايـــو ١٩٩٢ الساعـــة ١٥ر١ مســاء.

[١]

"إن السريالية لاتقدم نفسها على أنـها عـرض لمذهب .. إن بـعض الأفكار التى تشكل نقطة انطلاقها حـاليـاً لاتسمح إطلاقاً بـالحكم المسبـق علـى تطورها اللاحـق".

مجلة الثورة السريالية

وقائع سنوات الجمر[1]

نشر أول بيان للحركة السريالية عام ١٩٢٤ ... إلا أننا لا نستطيع أن نبدأ بعرض تاريخ الحركة من هذا العام .. لسبب بسيط : هو أن ذلك البيان كان تكريساً لحركة قائمة لها إبداعات بالفعل .. كما أننا إذا بدأنا من هذا العام فسوف نقوم بعملية بتر لنشاط رواد الحركة النظرى والعملى فيما قبله .. لذا قد تبدو لنا أحداث وكتابات هذا العامة وما يليه مشوشة.

وفى نفس الوقت ، ارتبط نشوء الحركة بالأحداث التى توالت على أوروبا وفرنسا بشكل خاص فى مطلع هذا القرن والتى انفجرت بقيام أول حرب عالمية تشهدها البشرية. وكان لهذه الحرب تأثير مباشر ورئيسى فى نشوء حركات الرفض والتمرد والثورات الفنية والأدبية ، والتى تعتبر السريالية أكثرها اكتمالاً.

ليس هذا فقط ، بل كان للسريالية جذور فى بداية موجات التحديث الأدبية والتى تعود إلى سنوات طويلة قبل السريالية.

لقد جمعت العوامل السياسية - الاجتماعية وجذور التطور الفكرى والفنى بين ثلاثة فرسان فرنسيين (اندرية بريتون ولوى اراجوان وفيليب سوبو) منذ مقتبل حياتهم الإبداعية - النقدية ، فساروا معاً يشقون طريقاً لأكثر الاتجاهات راديكالية فى الأدب والفن فى عصرنا الحديث .. السريالية.

لذلك سيرتبط حديثنا عن السريالية ، بكل هذه العناصر مترابطة.

"إنه لأمر ذو مغزى أن تكون ولادة السريالية قد بدأت واكتملت تحت تأثير الحرب العالمية الأولى ، وأن تكون الآثار الأدبية المفضلة لدى السرياليين كآثار لوتريامون ورامبو قد كتبت أيام حرب سابقة هى حرب ١٨٧٠ ، وفى جو مماثل سادته روح الهزيمة،

(١) نفس اسم فيلم للمخرج الجزائرى الأخضر حامينا . وقد استفدت بشكل خاص فى هذا الفصل التاريخي السردي من كتاب مالكولم هاسلام ، العالم الحقيقى للسرياليين (MALCOLM HASLAM, THE REAL WORLD THE SURREALISTS LONDON, 1978) كما اعتمدت فى هذا الفصل على نفس بناء الكتاب الذى يقوم عل التسلسل الزمنى فى سرد الأحداث ، وذلك نظراً للفائدة الهامة لهذا البناء فى فهم وإدراك الجو المحيط بنشأة السريالية والعوامل المؤثرة فيها.

والرغبة فى تحطيم القيم التقليدية".[1]

تدين الحركة السريالية "للبابا" اندريه بريتون بالفضل الأكبر فى وجودها وتفاعلاتها وأفعالها. وهو بالفعل مبدع غير عادى جمع بين حالتين قليلاً ما يجتمعا : التنظير العقلى والإبداع الفنى. بما لهما من متطلبات مختلفة .. فما بالك والموضوع هو السريالية .. أى أقصى حالات الإبداع دخولاً فى الواقع بأقصى درجات الخروج عليه.

* * *

اندريه بريتون في حد ذاته شخص جذاب.شكلاً ومضموناً ، مثير للاهتمام ، كتبت عنه مئات المؤلفات التى يستحقها. "فحكاية" بريتون نفسها تلخيص للحكاية السريالية ، ولكنها ليست بديلاً عنها. وهى مثل الحكاية السريالية شديدة التشويق والإثارة.

ولد اندريه بريتون André Breton فى ١٨ فبراير ١٨٩٦ فى "تنشبراى" – Tinchebray الفرنسية. تلقى تربيته الأولى على يد جده لأمه. انتقلت العائلة فى الرابعة من عمره إلى حى "بانتان" فى باريس. ودخل عام ١٩٠٦ مدرسة "شابتال" حتى أنهى دراسته الثانوية.

حول طفولته يتحدث فى كتابه "الأوعية المتصلة" عن : "روايات سوداء كانت تذكرنى بطفولتى الأولى ، أيام كنت أستمع فى نهاية النهار المدرسى مع أترابى الصغار ذوى السنوات الست ، إلى قصص مخيفة يرويها معلم مدرسة فريد يدعى "تورتولو" ، لم أعرف يوماً من أين كان يستقيها".[2] يتذكر أيضاً من سن الثالثة عشر مومساً سحرته عيناها البنفسجيتان – وكان يكره اللون البنفسجي – فيما كان يعبر ووالده ملتقى شارعى ويومور وبالسترو. كما يذكر فتاة اسمها أولجا لها نظرة مماثلة ، كان يلاقيها في محطة الأتوبيس الذى يقله إلى المدرسة.

فى ١٩٠١ زار معرضاً لأعمال من الفن الاوقيانوسى[3] أقيم فى ميدان التروكاديرو. وقرأ كتاب ايميل دوركايم الذى نشر عام ١٩١٢ حول القوة الرمزية السحرية للطوطم

---

(١) والاس فالى. عصر السريالية . ترجمة خالدة سعيد . منشورات نزار قبانى . بيروت ١٩٧٦ ص ٢٤.

(٢) كميل قيصر داغر: اندريه بريتون – المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت . ١٩٧٩ ص (١٤).

(٣) المقصود بالفن الاوقيانوسى هو إبداع سكان استراليا والجزر الواقعة فى المحيط الهادئ بين أسيا وأمريكا.

والتصورات العقائدية الأخرى فى استراليا. وقبل أن يترك المدرسة اشترى بالنقود التى كسبها كجائزة تمثالاً من البحار الجنوبية.

حين سئل عام ١٩٥٢ ، أثناء حوارات إذاعية حول جذور دعوته ككاتب ولاسيما كسريالى، قال : "ربما يمكن للتحليل النفسى أن يوضح ذلك من خلال التنقيب بعمق فى طفولتى ، ينبغى لكى أجيب على السؤال أن أتطلع إلى نفسى بعد ذلك بكثير . إلا أنه يمكن القول أنها - أى الجذور - ترجع إلى عام ١٩١٣ ، مع الانتهاء من سن المراهقة وحين أصبحت أعرف لنفسى عدداً من الميول والعناصر الخاصة." (١)

حتى عام ١٩١٣ كان بريتون قد قرأ بودلير ومالا رميه تحت تأثير مدرسى البلاغة فى مدرسة شابتال. وبدأ فى دراسة الطب استجابة لرغبة أسرته.

وهنا نتوقف بعض الشىء لأن بودلير بخاصة ومالارميه كان لهما تأثير كبير على السرياليين. وعلى رأسهم اندريه بريتون.

فشارل بودلير Charles Boudelaire الكاتب والشاعر الفرنسى الذى ولد فى باريس عام ١٨٢١ ومات عام ١٨٦٧ عن ستة وأربعين عاماً . تمرد على أسرته البرجوازية بحياة بوهيمية وأدانه القضاء الإمبراطورى عام ١٨٥٧ عندما أصدر أشهر دواوينه "أزهار الشر" بعد محاكمة شهيرة.

"المهم أن تبشير بودلير باستقلال الخيال أصبح مبدأ رئيسياً فى المذهب السريالى. فقد رأى بودلير أن الأثر الفنى هو نتاج الخيال ، وهو، مع ذلك ، صحيح وواقعى فى الوقت نفسه. ولعل هذه الطريقة المثلى لتعريف الصدق فى العمل الفنى ، فهو فى أن يتبع الفنان خياله بأمانة . وقد رأى بودلير ، زيادة على ذلك أن نتاج الخيال يتأتى عن نوع حقيقى من الألم. وهو ليس ألم الحياة اليومية المؤقت العابر ، الناتج عن فقدان الطمأنينة ، أو عن الحرب والحب ، بقدر ما هو العذاب الداخلى العميق الدائم ، الذى نكتبه عادة ونخفيه تحت ستار النسيان المقصود . وعلى الشاعر أن يغوص عميقاً فى ماضيه ، وفى معانى طفولته، شأن المحلل النفسانى . بيد أن مواجهة الذات فى ماضيها تتطلب بطولة عظيمة."

"وما من كاتب سريالى بلغ ببطولته الحد الذى بلغته بطولة بودلير الخارقة التى هى أبرز مميزات شخصيته . إلا أن السرياليين استخدموا نهج بطولته وطقوسها وقلدوها.

(1) Andre Breton, Entretien. Ed, Gallimard. 1952

فقد كان إكتشاف بودلير لذاته في عذابها ، وكشفه عنها في كتاباته مثالاً نموذجيا. الفنانون الذين اتبعوه ، والسرياليون خاصة ، كرروا نهجه كأنما هو سر ديني ، معتقدين أنهم يتمكنون من بلوغ السر إذا مارسوا ، بدقة ، جميع مظاهره الطقوسية. وكل أدب هو ، إلى حد ما ، تحليل للنفس"[1].

اتيان – أو استيفان – مالارمية Etienne, dit Stéphane, Mallarmé هو الآخر شاعر فرنسي ولد في حياة بودلير – عام ١٨٤٢ – ومات بعده بما يقرب من الثلاثين عاما – ١٨٩٨ . عاش مالارمية طفولة تعسة فقد خلالها أمه . تنقل موظفاً ثم مدرساً للإنجليزية في عدة أقاليم فرنسية قبل أن يستقر مرة أخرى في باريس عام ١٨٧١. قصيدته الأهم هي "هيرودياد" "Hérodiade" وقد أبدعها في بداية عهده بالشعر وعمره اثنين وعشرين سنة ويصور فيها أميرة عذراء تحمل نفس الاسم تترفع عن عالم الرجال . وقد وصف اتجاه بودلير ومالارمية بالرمزية. إلا أن مالارمية يحدد وجهة نظره في الشعر بأنه "تصوير الأثر الذي يحدثه الشيء ، لا الشيء نفسه" . ومن قصائده أيضاً : "اللازورد" و "أصيل إله الحقول".

لكن "هيروديا د" – كما يرى والاس فالي – "تقف من حيث شخصيتها على عتبة السريالية. غير أن القصيدة ليست تكريساً للنهج السريالي بقدر ماهي تكريس للأهداف السريالية. ولقد رأينا أميرة مالارمية – هيروديا د – في شراكة مع العالمين المادي والروحي ، تلتحق بهما ، موضحة بذلك هذين العالمين والوحدة التي تؤلف بينهما. ولا يقتصر فعل هيروديا د على تداخل العناصر الذاتية والموضوعية ، بل هو ، فوق ذلك ، وصول إلى السريالية (ما فوق الواقع) بمعناها الحرفي ، لأنها تدخل حيزاً كائناً فوق عالم أو منفصلاً عنه"[2].

في تلك السنة –١٩١٣– اكتشف بريتون متحف جوستاف مورو[3] الذي يقول عنه في كتابه السريالية والرسم "شكل إلى الأبد طريقتي في الحب. هنالك انكشف لي الجمال والحب عبر بعض الوجوه ، بعض الأوضاع النسائية . إن نموذج النساء أولئك اخفى عني،

---

(١) والاس فالي، مرجع سابق ص ٣٠. (٢) والاس فالي، مرجع سابق ص ١٠٥.

(٣) جوستاف مورو Gustave Moreau (1826 - 1898) مصور فرنسي تفرغ لرسم الموضوعات الخيالية المأخوذة عن القصص الكلاسيكية والدينية. وقد غدا في شيخوخته أستاذا عميق الأثر ، تتلمذ على يديه كثيرون منهم ماتيس وروو ، ترك ٨ آلاف لوحة ورسم أهداها إلى الشعب الفرنسي فتحول بيته إلى متحف لأعماله بعد وفاته.

على الأرجح ، كل النماذج الأخرى. كان ذلك هو الافتنان الكامل".

هنالك استوقفه رسم فتاة مثلت نظرتها بالنسبة إليه إشارة العودة للحياة بعد فترة يأس طويلة: "تلك العينان اللتان لم تتوقفا منذ خمسة عشر عاماً عن ممارسة سحرهما على. تلك العينان والأضواء مسلطة عليهما ، جعلتانى أفكر حالاً بسقوط نقطة ماء ، ملطخة بسماء عاصفة ، على ماء مستكين". إن عينى المرأة التى افتتن بهما بريتون فى لوحة مورو سوف تعودان لتظهرا مرارا فى أدبه.

نشر بريتون أولى قصائده عام ١٩١٤ وأهدى إحداها إلى بول فاليرى [١] وكان يحفظ له عن ظهر قلب "السهرة مع السيد تست" لشدة إعجابه بهذا العمل. كما نشر قصيدته "سونيت" فى مجلة "الفلانج".

فى أغسطس من نفس العام أصدر الشاعر ابوللينير العدد الأخير من مجلة "أمسيات باريس" التى لعبت دوراً هاماً فى تحديد بعض ملامح الفن الحديث. وكان ابوللينير أيضاً قد نظم مهرجاناً للفنانين الطليعيين. لقد لعب ابوللينير دوراً رئيسياً فى تأسيس الشعر الأوروبى الحديث والتأثير فى الجماعات الأدبية والفنية ، وبخاصة السريالية التى تفصل الصفحات التالية علاقته بها. وجيوم ابوللينير Gullaume Apollinaire شاعر فرنسى بارز ولد فى روما عام ١٨٨٠ ومات فى باريس عام ١٩١٨ ، وهو ابن لضابط إيطالي وأم بولندية من النبلاء.

بعد فترات دراسية متقطعة ، مارس أبوللينير أعمالاً متواضعة ، لكنه جاب خلال عامى ١٩٠١ و ١٩٠٢ ألمانيا والنمسا والمجر حيث بدأ إبداعه الشعرى يتشكل. بدأ ينشر قصائده الأولى بعد ذلك فى باريس فى مجلات أدبية مثل "المجلة البيضاء" و"الريشة". بدأت صداقته بالأدباء : الفريد جارى ويوجين مونتفور واندريه سالمون. وبدأ فى نشر مجموعاته الشعرية مثل "كحول" و "قصائد مدورة". واكتسب شهرته وعمره خمسة وعشرون عاماً. بالإضافة إلى مزاولته الاعمل الصحفى أيضاً.

في أغسطس ١٩١٤ كان الجيش الألماني على نهر "مارن" يواجه الجيشين الفرنسى والبريطانى. وبدأت مصانع السلاح الفرنسية تعمل بأقصى طاقتها .. استولى الخوف على باريس .. وبدأت الحرب العالمية الأولى ..

---

(١) بول فاليرى Paul Valery شاعر وكاتب فرنسى ، ولد عام ١٨٧١. ومات عام ١٩٤٥.

١٩١٥ :

عندما حل العام التالى –١٩١٥– جند ابوللينير في سلاح المدفعية بينما تم تجنيد بريتون فى سلاح الإشارة ثم ألزم بالعمل كمساعد فى مستشفى "نانت" وبدأ من ديسمبر يراسل أبوللينير .. فى فبراير أكمل فيليب سوبو ٢١ عاماً ، أى أنه يصغر بريتون بستة شهور ، وغادر المدرسة وأعلن أنه غير صالح للخدمة العسكرية فبدأ بلا حماس يدرس القانون .. إلا أنه أعلن مرة أخرى بصلاحيته للخدمة العسكرية وأرسل للتدريب مع فوج الفرسان.

ظهرت فى نفس العام ردود الفعل المضادة للحرب .. فى سبتمبر اجتمع مسئولون عن الأحزاب الاشتراكية فى فرنسا وألمانيا وإيطاليا وروسيا فى مدينة "زيميروالد" السويسرية وأعلنوا فى بيانهمْ أن الحرب هى خراب فكرى وأخلاقى وكارثة اقتصادية. كان من بين الموقعين "ميرهيم" رئيس اتحاد عمال المعادن الفرنسى ، ولينين زعيم الثورة البلشفية.

فى نفس الخريف سمع صوت الروائى الفرنسى "رومان رولان"[١] فى محاكمته للحرب بعنوان: "فوق المعركة Au-dessus de la Melèe". الذى نشر فى جنيف.

بدأ بيكاسو الرسم على نمط انجر[٢] Ingres فى نفس العام مدفوعاً بإعجابه بعمله واهتمامه بالتحريفات البارعة فى التشخيص. رحلة بيكاسو إلى التكعيبة أثرت فى معجبيه الفرنسيين، كثير منهم ، تحت ضغط الحرب ، تحولوا إلى منطق ثقافتهم القومية.

---

(١) رومان رولان Romain Rolland كاتب فرنسى ولد عام ١٨٦٦ ومات عام ١٩٤٤ كان يهوى الموسيقى، ودرس تاريخ الفن. نشر كتابا عن "حيوات رجال مصوَرين" – بفتح الواو. وآخر عن بيتهوفن (عام ١٩٠٣) ظهر فيه مفهومه عن البطولة الإنسانية. حيث يحلم ببطل بلا عنف يبحث عن "كل الفهم من أجل كل الحب". ضم كتابه "فوق المعركة" سلسلة مقالات كتبها فى سويسرا واستحق عنها – وعن مجمل أعماله – جائزة نوبل عام ١٩١٦ وكذلك عداوات كثيرة . يعبر الكتاب عن حوار داخلى حاد بين "عالمية" رولان وارتباطه بوطنه.

(٢) جون اوجست دومينيك انجر Ingres مصور ورسام فرنسى ولد عام ١٧٨٠ ومات عام ١٨٦٧. تتلمذ على يد المصور دافيد David وفاز بجائزة روما عام ١٨٠١. تأثر برافائيل. لكن موضوعات انجر على كل حال متنوعة : تضمنت الرومانسيات المصبوغة بضوء القمر والكلاسيكيات وموضوعات العصور الوسطى والحفلات العامة والصور الدينية والشخصية والعارية. لكنه يعتبر من أعظم الرسامين. وله متحف باسمه فى مسقط رأسه "مونتوبان Montauban". (أنظر د. ثروت عكاشة. المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية. مكتبة لبنان ولونجمان ، ١٩٩٠. ص ٢٢٩).

هذا بينما اشتد الصراع السياسى الداخلى. انتشر التشهير بدعاة السلام ، حتى أن كل مسئول لم يعرض ميله الشديد للقتال كان يُشَكُ فى عمالته للألمان ..ووصل الأمر إلى حد اتهام ليون دوديه [١] ، فى مجلة "لاكسيون فرانسيز أو العمل الفرنسى" لمالفى – وزير الداخلية الراديكالى الاشتراكى بأنه أفشى خطط الهجوم الفرنسى للعدو.

وفى نهاية أغسطس استقال الوزير وسقطت الحكومة وتشكلت حكومة جديدة برئاسة "بينلفى" إلا أنها سقطت أيضاً فى ١٣ نوفمبر ودعى كليمنصو الذى كان يهاجم الحكومة بعنف ، ويتهمها بعدم الكفاءة على الرغم كون معظم وزرائها من أصدقائه ، إلى تشكيل حكومة جديدة.

١٩١٦ :

بدأت المعارك بين الفرنسيين والألمان فى فبراير ١٩١٦ وقتل فيها حوالى نصف مليون إنسان معظمهم مات بين يوليو ونوفمبر ..لم يكن هناك منتصر . من ضحايا هذه المعارك ابوللينير الذى أصيب فى رأسه بشظية قذيفة. ولم يمض وقت طويل حتى خرج من الجيش ليعمل فى مكتب إحصاء. وفى المساء كان يذهب إلى مكانه فى مقهى دى فلور فى شارع سان جيرمان. بينما أُرسل سوبو إلى الجبهة .. حيث مات عدد من زملائه بحمى التيفوس، ومرض هو بخطورة لثلاثة أشهر رقدها فى "سريل" ثم فى المستشفى العسكرى فى باريس.

تعرف بريتون فى مستشفى نانت على جندى شاب اسمه جاك فاشى Jacques Vachè كان طويل القامة أحمر الشعر ، يجذب شكله الناس بسهولة. وكان طالباً فى مدرسة الفنون الجميلة فى باريس ثم جند وأصيب فى ساقه. وقال أنه نجا بأعجوبة أثناء الانسحاب الأخير ، لكنه يرفض أن يموت فى زمن الحرب [٢] .

وعندما خرج فاشى من المستشفى ظل فى نانت وعمل فى تفريغ الفحم من المراكب على نهر اللوار. كان يرتدى سلسلة مختلفة من الملابس الرسمية ويضع موتوكل – عدسة واحدة – على عينه اليسرى فقط. كان فاشى وبريتون يذهبان معاً إلى السينما. وكانا

(١) ليون دوديه صحفى وكاتب فرنسى ١٨٦٨–١٩٤٢ كان أيضاً عضواً فى البرلمان من ١٩١٩ إلى ١٩٢٤.

(2) Malcolm Haslam, The real world of the surrealists, London, 1978

يتسابقان فى معرفة نهاية الفيلم .. والكلمة التى كان فاشى جاداً فى تحديدها هى الفكاهة التى كان يعرفها بأنها "حس باللاجدوى المسرحية التى لافرح فيها ، حين نعرف". هكذا تصبح الفكاهة وقد عرفت بأنها "اللاجدوى المسرحية لكل شئ" مفتاحاً لفهم المدرسة الدادية التى صار جاك فاشى نبياً لها. وهذه الأفعال الخيالية فى ظاهرها من المعنى التى قام بها فاشى كان يرمى بها إلى أن يخلق حول نفسه عالماً لا واقعيا. ولقد حاول أن يعيش ، حرفياً ، فى عالمه الخيالى.


جاك فاشية بالملابس العسكرية عام ١٩١٨

لم يترك فاشى أثراً مهماً ، فيما عدا مجموعة من الرسائل طبعت بعد موته بعنوان "رسائل من الحرب" (١٩١٩) وتكمن أهميته فى تأثيره فى اندريه بريتون أولاً ، وهو الذى قال : "إننى في المقام الأول ، مدين لجاك فاشيه" ، ثم في تأثيره في العديد من المعجبين الذين كان بالنسبة إليهم نموذجاً صافياً متألقاً لنمط معين من الحياة ، أو بالأحرى لنمط من تفهم الفن. وفى رسائله مقاطع عدمية صارت شعارات الدادائية : "لانحب الفن ولا الفنانين." فليسقط ابوللينير! "وترددت عبارات مثل "لا نعرف من هو مالارميه" بلهجة يمتزج فيها الجد بالاستخفاف. كانت هذه الأقوال نابعة عن اعتقاده الأساسى بأن التعبير الفنى ، أو على الأقل الفن فى مفهومه التقليدى ، تهريج وبلا جدوى.

انتحر فاشى فى يناير ١٩١٩ بتناول ٤٠ جراماً من الأفيون ومات معه صديق لم تكن له خبرة بالمخدرات .. واستحق فاشى وصف بريتون له بأنه "سيد من الماضى فى فن التعلق قليلاً. أو بلا اهتمام . بأى شئ".[1]

فى أكثر من كتاب يعود بريتون لذكر علاقته بفاشى وتأثيرها عليه : "كان – أى فاشى – يتنزه أحياناً فى شوارع نانت بزى ضابط خياله أو طيار أو طبيب. يصادفك أحياناً من دون أن يبدو عليه رآك ، ويواصل طريقه دون أن يلتفت. لم يكن يمد يده ليقول صباح الخير أو إلى اللقاء".

(١) كميل قيصر داغر ، مرجع سابق ، ص ١٩.

"كان يسكن داخل غرفة جميلة بصحبة شابة لم أعرف سوى اسمها الصغير "لويز". كان يضطرها للجلوس ساعات جامدة وصامتة فى إحدى الزوايا أثناء استقباله لى. تقدم الشاى عند الساعة الخامسة فيشكرها بقبلة يطبعها على يدها. إذا صدقنا ما قال فهو لم يقم أية علاقة جنسية معها".



هانز آرب، تريستان تزارا وهانز ريشتر فى زيورخ عام ١٩١٧ - ١٩١٨

"رحل عنا بصورة غامضة شاب الثالثة والعشرين من عمره له أجمل نظرة شاهدتها يوماً على الكون." و"تعلقت فى الأدب بالفريد جارى وابو للينير ونوفو ولوتريامون ، إلا أنى أدين لجاك فاشى أكثر مما لأى منهم. إن الزمن الذى قضيته معه فى نانت عام ١٩١٦ يبدو لى شبه مسحور ، لن يغرب عن بالى أبداً." هكذا نعى بريتون جاك فاشى.

"كان وعى فائق يمنح علاقات فاشى بالذات سياقاً غريباً جنائزياً مقلقاً للغاية. من هذه العلاقات تنبجس الفكاهة السوداء"[(١)] . والفكاهة السوداء التى ربط بريتون بينها وبين فاشى تتكرر كثيراً - حدثاً وإبداعاً ومعنى - عند السرياليين فهى حدث أقرب إلى سخرية القدر أو شر البلية ما يضحك ، أو ضحك كالبكاء .. وكلها مصطلحات عربية لكنها معانى إنسانية تعرفها كل شعوب الأرض بلغات مختلفة.

خلال هذا العام -١٩١٦- انتشرت كراسات الدعاية السياسية للسلام - بشكل غير قانونى - فى كل المدن الكبرى الفرنسية. وفى أغسطس ظهر الجزء الأول من رواية هنرى باربيس "النار" في مجلة "العمل" بعد أن أصيب فى جبهة القتال. وفيها راقب باربيس ليس فقط العموميات بل أيضاً السياسيين والانتهازيين الذين فجروا الحرب.

فى نفس العام أيضاً - ولكن على بعد مئات الكيلومترات من باريس - تجمع فنانون شبان من ألمانيا ورومانيا وغيرها هربوا إلى سويسرا الحيادية ، وفى مقهى

(١) المرجع السابق ، ص ١٩ . ترجمة عن كتاب بريتون "الخطوات الضائعة".

"فولتير" فى نفس الشارع الذى كان يعيش فيه "لينين" فى "زيورخ" ، بدءوا حركة "دادا" DADA.. طوروا شكل التسلية من حفلات مقاهى ميونخ والعروض المستقبلية لميلانو قبل الحرب ، إلى موقف عدمى فى الفن والمجتمع .. ذهل الناس فى زيورخ ، إذ أن " الجمال أو السخف – كل مساء – يشارك زوارنا".[1] كان من بين مراجعهم الفيلسوف الألمانى شتيرنر Stimer الذى أكد على أن الحقوق الشخصية فوق قوانين المجتمع.

وقد كتب تريستان تزارا - Tristan Tzara الشاعر الرومانى الذى قاد دادا – فيما بعد – ١٩١٨ – أن " الفنان يبدع لنفسه" وعند مولد الحركة كتب. "لا استثنى أحداً. الريح هبت فى قوة العاصفة. ضمير بعد ضمير ككتل ضخمة تتساقط بسرعة. حكمة وجنون معاً. ولا أحد يدرى أين ترقد النهاية".[2] بدءوا بقراءة الشعر ، والأغانى، الرقص. ثم أخذوا فى تنظيم المحاضرات والمعارض. كان انتعاشهم هذا تحديهم للعالم فى خراب الحرب.

١٩١٧ :

مع عام ١٩١٧ دخلت الحرب عامها الثالث بمئات الآلاف من القتلى والجرحى. فى فرنسا ، حوالى ٦٪ من أرضها احتلت فيما تمزقت الزراعة والصناعة بمتطلبات الحرب. المدهش ، إنه فى فبراير من هذا العام ، كان المدفعى الألمانى "ماكس ارنست" Max Ernst منهمكاً فى قصف الفرنسيين ، بينما وقف فى خندق على بعد كيلو متر منه الجندى الفرنسى من سلاح المشاة "بول ايلوار" . فى ذلك الوقت لم يكن أحدهما يتخيل أنه سيصبح صديقاً للآخر وسيصبح الاثنان معاً فى حركة سريالية واحدة بعد ثلاث سنوات من هذه الحرب.

انتقل بريتون إلى مستشفى عسكرى للأمراض العقلية فى سان ديزييه ليساعد فى علاج الجنود .. هناك عمل مع "د. ليروا" الزميل السابق لجان مارتان شاركو.

"شاركو" كان رائد علاج الهستريا بواسطة التنويم المغناطيسى حتى سُمى "نابليون العصاب" . مع د. ليروا أغرق بريتون نفسه فى نظريات وتطبيقات علم النفس الكلاسيكى عالج حالة بارانويا لجندى لم يكن يعتقد فى حقيقة الحرب. كان يعتبر أن

(١) المرجع السابق ، ص ١٩ .

(٢) المرجع السابق ص ٢٠ .

الإصابة أو الموت زيف وأن إطلاق القذائف خدعة. أثار لدى بريتون التفكير فى اندماج الحقيقة بالوهم .. وأخذ يؤمن بنظريات فرويد حول اللاوعى وكبت العقد وتفسير الأحلام. واستوعب نظرية التداعى بل بدت حافزاً شعرياً جديداً تماماً.

عندما انتقل إلى باريس ليعمل فى مستشفى "دى لابيتييه" De la pitiè واصل دراساته النفسية مع د. جوزيف بابنسكى أكثر طبيب نفسى فى فرنسا حينذاك. هذا بينما أكثر من التردد على مقهى "دى فلور" حيث يلتقى ابوللينير..

في يوم من أيام الصيف قدم ابوللينير ، فيليب سوبو philipps Soupault إلى بريتون وبدأت صدقتهما ورحلتهما المشتركة : كتابة الشعر ونشره فى المجلات الطليعية مثل "سيك Sic" و "شمال – جنوب" "Sud - Nord" ، اشتراكهم فى جماعات مثل جماعة "باليت Palette" التى كانت تضم ماكس جاكوب وبليز سيندر وبيير ريفردى أو جماعة جاليرى "ليون روزينبرج" أو "بول جييوم" حيث كانوا يقرءون الشعر ويناقشون لوحات جون جرى وزيفرينى والرسم البدائى.

كان بريتون وسوبو يزوران "دار محبى الكتب" وهى مكتبة فى شارع "أوديون" تملكها فتاة شقراء ممتلئة فى العشرين من عمرها اسمها "ادريانا مونييه". وقرب نهاية العام قدمت ادريانا الشاعر لوى اراجون Louis Aragon إلى بريتون.

فى هذا الوقت كان أراجون وبريتون يدرسان فى مستشفى "فال – دى جراسى– "Val de - Grace" العسكرى فى مونبارناس (أحد أحياء باريس). وقد زينا جدرانها بلوحات لسيزان وبيكاسو وبراك صدمت رؤسائهم تماماً.

بدأ سرياليو المستقبل الثلاثة يزرعون مفاجآت الحياة والحب والفن .. شرح بريتون لسوبو واراجون أفكاره ، وتناقشوا حولها كثيراً حتى استوعبوها.

فى أكتوبر صدرت مجموعة سوبو الشعرية "أكواريوم" فيها قصائد سريعة "من المدينة المضاءة بالكهرباء .. والتكنولوجيا الحديثة". وفى نوفمبر نشر قصيدته "ميروار" مرآة، فى مجلة "سيك". إنها ترتيلة للامعقول، ماء من ينبوع اللاوعى.

وفى شقة ابوللينير رأى سرياليو المستقبل مجموعة من لوحات بيكاسو وبراك وتكعيبيين آخرين ، وتشخيصات غريبة رسمها "روسو" وخيالات "شاجال" بالإضافة إلى استدعاءات المصور الإيطالى دى كيريكو لعالم اللاوعى الذى أعجب به ابوللينير

عندما كان دى كيريكو فى باريس أثناء العامين الأولين للحرب. واقترح عليه أحياناً عناوين للوحاته. وفى صالة عرض "حبيوم" رأوا فناً بدائياً ، وساهم ابوللينير مع صاحبها فى كتالوجات معارضه التى أقامها عن الفن الإفريقى والاوقيانوسى.

في ١٨ مايو بدأ على مسرح "شاتليه" عرض باليه "باراد Parade" الذى ألف موسيقاه "آريك ساتى" وصمم ديكوره بيكاسو وكتبه جان كوكتو وأدته فرقة "سيرج دياغيليف" الروسية. الديكور كان تكعيبياً وتضمنت الموسيقى أصوات طلقات مسدس وضوضاء آلات كاتبة .. باختصار وجد الجمهور تحريضاً لاغير.

أصيب البرجوازيون على الأخص بخيبة أمل مما دفعهم إلى الصياح "ردىء". لقد بدا لهم غموض "باراد" جزءاً من مؤامرة غير معقولة ضد القيم التقليدية للثقافة الفرنسية. لكن ابوللينير تحمس للدفاع عن الباليه والمشتركين فيه إزاء الهجوم عليه. وكتب أن "باراد تندلع متوهجة فى أى مكان مثل فروع الليلاك فى هذا الربيع الأخير"، وقال إن اندماج التصميم والرقص فيه أعطى دفعة لنوع مما فوق الواقع "سيريالزم" "Sur-realisme". وكانت هذه أول مرة يظهر فيها هذا المصطلح. وأضاف "فى باراد التعبير الأول عن الروح الجديدة التى نأمل أن تغير أساليب الفن من القمة للقاع".

بعده ، عرضت مسرحية ابوللينير "نهدا تيريزياس" Mamelles de Tirésias فى يونيو على مسرح صغير فى مونمارتر ، وأطلق عليها "دراما سريالية". كانت نقداً لغموض الرمزية. في نهاية الفصل الأول وقف "فاشى" الذى كان مع بريتون ملوحاً بمسدس احتجاجاً على المؤلف ورد فعل الجمهور الصاخب معاً.

هنا يجدر بنا القول أنه على الرغم من أن ابوللينير هو مبتكر مصطلح السريالية، إلا أن هناك فوارق بين ما يقصده ابوللينير من المصطلح ونماذجه الفنية التى يطبق عليها هذا المصطلح ، وبين ما قصده بريتون والسرياليون وما حققوه من إبداع فنى كتطبيق لما قصدوه.

مسرحية ابوللينير نفسها "نهدا تيريزياس" توضح ذلك ، فهى مسرحية كتبها فى شبابه عام ١٩٠٣ – أى قبل أربعة عشر عاماً من تقديمها على المسرح – فيما عدا الافتتاحية والمشهد الأخير من الفصل الثانى الذين كتبهما عام ١٩١٦. يقول ابوللينير فى مقدمته لمسرحيته :

"حتى أعرف مسرحيتى فإننى استعنت بكلمة من ابتكارى – وأرجو المعذرة – فإن ذلك يحدث لى فى بعض الأحيان. وقد ابتكرت كلمة "سريالية" التى لا تعنى أبداً رمزية كما اعتقد السيد/ فيكتور باش Victor Basch فى مسرحيته السلسلة، ولكن الكلمة تصف بشكل جيد اتجاهاً من الاتجاهات الأدبية التى إن لم تكن أكثر الأشياء الموجودة تحت الشمس جدة فإنها لم تستعمل أبداً فى التعبير عن أية فكرة ولا أى إشهار فنى أو أدبى من قبل.

" إن خيالية كتاب المسرح الفجة ، هؤلاء الذين جاءوا بعد فيكتور هوجو تخطت التمثل بالواقع إلى محاولة تصوير الطابع المحلى . ولمحاولة عمل تجديد فى المسرح ، وعلى الأقل لبذل مجهود شخصى فى هذا المضمار فكرت أنه من الضرورى أن نعود إلى الطبيعة ذاتها لكن دون أن نحاكيها كما يحاكيها من يلتقط الصور الفوتوغرافية : فعندما أراد الإنسان أن يحاكى السير اخترع العجلة التى لاتشبه الساق ، وهو بذلك يأتى عملاً سرياليا دون أن يدرى. ويزيد على ذلك أنه لا توجد في مسرحيتى أية رموز وهى مسرحية غاية فى الوضوح ، وإن كانت الحرية متروكة لرؤية أية رموز يريدها المتفرج وللوصول إلى ألف معنى فيها هو كما هو الحال بالنسبة للكهنة والعرافين".

"يضيف ابوللينير موضحا : "كتبت مسرحيتى السريالية للفرنسيين أولاً ، كما كان أريستوفان Aristophane يكتب مسرحياته الفكاهية للاتينيين ، وقد نوهت لهم عن الخطر الكبير الذى يحدق بهم والذى اعترف به كل الناس. إن هذا الخطر الناجم عن عدم الإنجاب بالنسبة لأمة تبغى الازدهار والقوة ، من الممكن تلافيه بالإنجاب كما قلت لهم ببساطة شديدة".

"إن الخطأ أكثر جسامة والرذيلة أكثر عمقاً. إذ أن الحقيقة هى أن الفرنسيين لا ينجبون أطفالاً لأنهم لا يعيشون الحب بما فيه الكفاية. هذا هو كل ما فى الأمر" .. "وأضيف في النهاية أننى عندما اسنخرج من الاتجاهات الأدبية المعاصرة اتجاهاً معيناً هو اتجاهى أنا ، فإننى لا أطمع أبداً فى تكوين مدرسة أدبية ، ولكننى أصبو إلى معارضة المسرح المخادع الذى يشكل السواد الأعظم من مسرح اليوم".[١]

---

(١) جييوم ابوللينير "نهدا تريزياس". ترجمة دكتورة نادية كامل . سلسلة المسرح العالمى. وزارة الإعلام الكويتية . أغسطس ١٩٨٩ .

لقد اخترت أن أعرض لهذه المقاطع من مقدمة أبوللينير لكى يتضح لنا أنه رغم ابتكاره لمصطلح السريالية إلا أن مفهوم هذا المصطلح لديه كان أكثر قصوراً مما أراده وحققه بريتون والسرياليون.

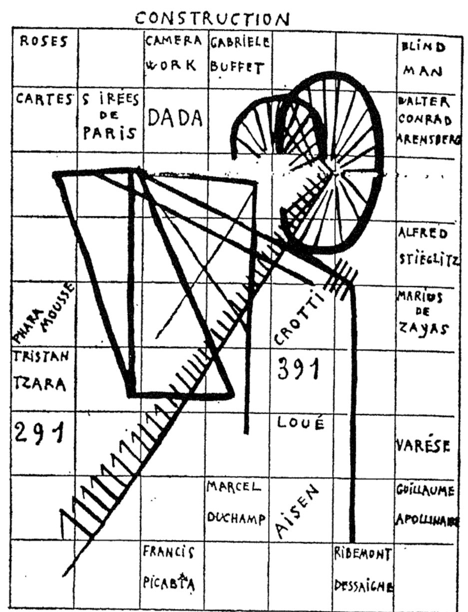
فالمسرحية فى النهاية هادفة ، فيها تصميم وبناء. وتحتمل التفسيرات الرمزية. لكنها في الوقت نفسه مسرحية جديدة ، تثور على التقاليد المسرحية السابقة عليها ، وتحاول أن تحقق السمات الأساسية للفن المسرحى الذى يقترحه . يقول ابوللينير "إن هذا الفن يجب أن يكون فناً عصرياً ، بسيطاً ذا إيقاع سريع بفضل الاختصارات أو التهويلات التى تفرض نفسها لو أردنا أن نشد انتباه المتفرج. كما يجب أن يكون الموضوع عاماً حتى يمكن للعمل المسرحى أن يحدث تأثيراً حسناً على العقول وعلى السلوك فى أطر الواجب والشرف. ووفقاً للظروف تفضل المأساة على الملهاة أو العكس". وبالتالي فإن "نهدا تيريزياس" بعيدة عن التلقائية والآلية النفسية ، واللاوعى ، مصدر الإلهام الأول عند السرياليين.

يبدو ابوللينير كمن يراوح مكانه فى منتصف الطريق ، فلا هو تقدم مع بريتون، ولا هو تأخر مع التقليديين وأصحاب الاتجاهات الأخرى. تعكس هذا بوضوح شديد الفقرة التالية من مقدمة ابوللينير لمسرحيته : "لكن المسرح ليس هو الحياة ، كما أن العجلة ليست هى الساق. نتيجة لذلك فإنه من الطبيعى فى نظرى، أن نضّمن المسرح مفاهيم جمالية جديدة مثيرة للدهشة ، تبرز الطابع المسرحى للشخصيات وتزيد من أبهة الإخراج دون أن تغير من مأساوية أو فكاهة المواقف التى لابد أن تحقق لنفسها الاكتفاء الذاتى".

فى خريف عام ١٩١٧ ألقى ابوللينير محاضرة في مسرح "دى فييه كولومبيه Du vieux Colombier" حول الروح الجديدة والشعراء وأرجع هذه الروح إلى الشعراء الذين "سيقودونكم بإتقاد ويقظة إلى العالم الليلى المنغلق للحلم".

قبل أن نغادر العام لابد أن نعبر المحيط إلى الولايات المتحدة التى وجد فيها مارسيل دوشامب [١] ملاذا من الحرب .. هناك أرسل مبولة مقلوبة إلى معرض في نيويورك وأسماها "نافورة" ووقعها باسم "آر. موت" .. R.Mutt وكان قبل الحرب قد عرض

(١) مارسيل دوشامب Marcel Duchamp رسام ومصور فرنسى ولد عام ١٨٨٧ ومات عام ١٩٦٨، كان أخوه جاك مصورا وأخوه الآخر نحاتا. بدأ رساما انطباعيا إلى حد ما. ثم متأثرا بسيزان. ثم بحث فى التكعيبية والمستقبلية حتى دخل روح الدادا مع زميليه مان راى ، وبيكابيا. وأصبحوا علامة على فن تحطيم الفن.



غلاف العدد رقم ٨ من المجلة السريالية «٣٩١» ، رسمه فرانسيس بيكابيا

وقد كتب عليه: عندي رعب من رسوم سيزان.

حمالة حديدية للزجاجات Iron - bottle - rack مضيفا إليها توقيعه فقط على أنها عمل فنى جاهز الصنع.



مارسيل دوشامب فى نيويورك – ٣١ يناير ١٩٥٨. تصوير ريتشارد اڤيدون

١٩١٨ :

أثناء النصف الأول من عام ١٩١٨ قام الألمان بهجوم شامل إجهاضاً للإمدادات الأمريكية للحلفاء. إلا أنهم تراجعوا بعد زيادة القوات البشرية والآلات المتفوقة لدى الحلفاء. وبعدها طلب الحلفاء من ألمانيا التسليم بدون تحفظ.

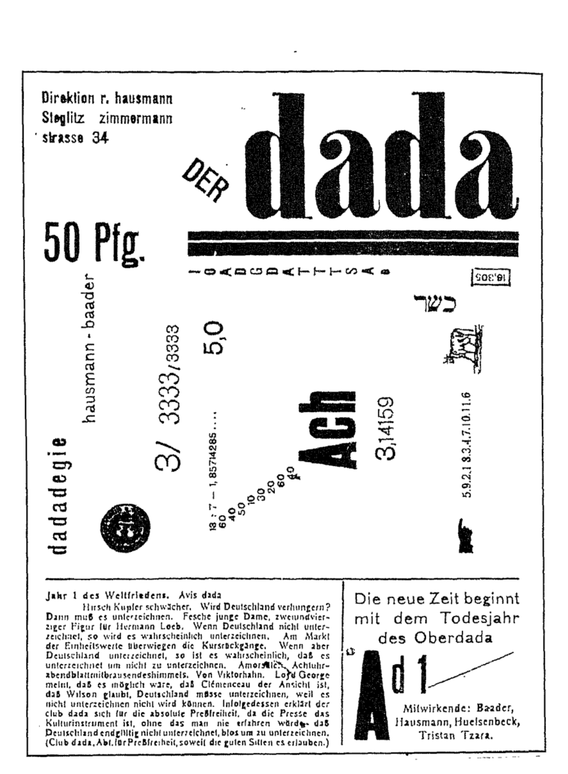
قبل توقيع الهدنة بيومين مات ابوللينير في شقته في شارع سان جرمان ضحية لوباء الأنفلونزا الذى تفشى في أوربا.

لم يترك ابوللينير للسريالية اسمها فقط ..بل ساهم فى وضع بعض أفكارها وشجع الآخرين على الانضمام إليها .. لقد كتب سوبو فيما بعد عن ابوللينير يشكره "لأن الشعر عادت له الحياة. كل ما فعله كان كتابة قصيدة ، وفورا تولد بعدها كثير من القصائد". هذا بينما قال ابوللينير لبريتون : "أنا أعرف أنه ليس هناك غيرك يستطيع أن يتحدث عما أفعله مثلك".[1]

فى نوفمبر من نفس العام ظهر عدد جديد من مجلة اسمها "٣٩١" مطبوعة على ورق قرنفلى لامع .. وفيها تعليق لفرانسيس بيكابيا : "عندى رعب من رسوم سيزان .. إنها تضجرني بشدة". وهذا إعلان بالطلاق بين أقرب زوجين : الرائد الذى فتح الطريق للفن الحديث من بين حقول الانطباعية ، بول سيزان Paul Cezanne (1839 - 1906) وأحد أبناء الغضب فرانسيس بيكابيا Francis Picapia الرسام والمصور والكاتب الفرنسى (١٨٧٩ – ١٩٥٣) زميل الداديين سالفى الذكر. فسيزان أهم من حطموا في القرن التاسع عشر قيم الوصف في العمل الفنى مهتما بقيمه المجردة . وبيكابيا أحد أوائل من حطموا كل القيم السابقة. (لاحظ عنوان مجلته التى اختار لها رقما : "٣٩١") .

---

(1) MalcolmHaslam. Op. Cit.



Direktion r. hausmann
Steglitz zimmermann
strasse 34

DER dada

50 Pfg.

18,305

כשר

hausmann - baader

3/ 3333/3333

5,0

18 : 7 — 1, 857142185 ....

60 40 50 10 30 20 60 40

Ach

3,14159

5.9.2.1 8.3.4.7.10.11.6

dadadegie

Jahr 1 des Weltfriedens. Avis dada
Hirsch Kupfer schwächer. Wird Deutschland verhungern? Dann muß es unterzeichnen. Fesche junge Dame, zweiundvierziger Figur für Hermann Loeb. Wenn Deutschland nicht unterzeichnet, so wird es wahrscheinlich unterzeichnen. Am Markt der Einheitswerte überwiegen die Kursrückgänge. Wenn aber Deutschland unterzeichnet, so ist es wahrscheinlich, daß es unterzeichnet um nicht zu unterzeichnen. Amorsäle. Achtuhrabendblattmitbrausendeshimmels. Von Viktorhahn. Lord George meint, daß es möglich wäre, daß Clémenceau der Ansicht ist, daß Wilson glaubt, Deutschland müsse unterzeichnen, weil es nicht unterzeichnen nicht wird können. Infolgedessen erklärt der club dada sich für die absolute Preßfreiheit, da die Presse das Kulturinstrument ist, ohne das man nie erfahren würde, daß Deutschland endgültig nicht unterzeichnet, blos um zu unterzeichnen. (Club dada, Abt. für Preßfreiheit, soweit die guten Sitten es erlauben.)

Die neue Zeit beginnt
mit dem Todesjahr
des Oberdada

Ad 1

Mitwirkende: Baader,
Hausmann, Huelsenbeck,
Tristan Tzara.

غلاف مجلة «دير دادا» العدد الأول الصادرة فى برلين باللغة الالمانية

كان بيكابيا – محرر المجلة – صديقا لابوللينير ، ورساما عمل على تحطيم المناظر الطبيعية التأثيرية إلى رسوم تخطيطية للإثارة الجنسية الميكانيكية. خلال الحرب العالمية الأولى ذهب إلى نيويورك وبرشلونة ولوزان قبل أن يصل زيورخ ويتصل بجماعة "الدادا".

فى نهاية العام – ١٩١٨ – ظهر العدد الثالث من مجلة "دادا" محتوياً على بيان الجماعة الذى كتبه تزارا. أكد فيه على أهمية الفرصة والمفاجأة فى العمل الفنى .. وقال: "دادا لا تعنى شيئا. لامجال للرحمة: يبقى لنا بعد المجزرة أمل فى إنسانية مطهرة ... كل ما ننظر إليه زائف. أنا ضد كل الأنظمة ، إن الأكثر قبولاً بين الأنظمة هو ألا يكون لك / مبدئياً / أى نظام".[1] ورغم أنه حذر من خطر التحليل النفسى "الذى وضع لتنويم تخيلات الإنسان غير المعقولة" إلا أن بريتون كتب له "بيانك جعلنى متحمسا". وساهم مع اراجون وسوبو فى العدد التالى من المجلة. بل أنهم نشروا بيان تزارا فى مجلتهم "أدب" "Litterature" التى صدرت فى العام التالى.

١٩١٩ :

مجلة "نور – سيد" توقفت .. وتحولت المستقبلية فى مجلة "سيك" إلى ماضى. لذا أصدر بريتون وسوبو وارجوان فى ١٩١٩ مجلة اقترح بول فاليرى لها اسم "أدب" ، كان تلميحا ساخرا لآخر بيت فى قصيدة فرلين "فن الشعر" الذى يقول: "كل مايبقى أدب" .. فسر بريتون: "هذه التسمية كانت لقلب المعنى ويروح استهزاء ليس لفرلين علاقة بها".[2]

نشرت هذه المجلة لكتاب ذوى اتجاهات مختلفة ، مشهورين مثل : فاليرى ، جيد ، وشبان مثل بير دى ريولا روشيل ، ريمون راديجى ، وآخرين مثل راشيلد ، وجون مارى. بينما لم تتضمن أعدادها أى مساهمة من جون كوكتو[3] بسبب موقف بريتون منه والذى

(١) كميل قيصر داغر – المرجع سابق ص ٢٨. (٢) كميل قيصر داغر – المرجع سابق ص ٢٨

(٣) جون كوكتو Jean Cocteau شاعر وكاتب مسرحى ومخرج سينمائى فرنسى (١٨٩١ – ١٩٦٣). ينتمى إلى أسرة برجوازية. فقد والده وهو فى العاشرة من عمره. بدأ من ١٩٠٩ فى نشر دواوين شعره ومنها: "مصباح علاء الدين" ، "الأمير الطائش" ١٩١٠ ، خطاب النوم الكبير "١٩٢٣. كما كتب "انتيجون" و "أوديب ملكا" ١٩٢٨. أخرج أول أفلامه "دم الشاعر" عام ١٩٣٠ ، ثم "العودة الأبدية" ١٩٤٣ ، "الحسناء والوحش" ١٩٤٥ ... وغير ذلك. (اقرأ بشكل خاص ما كتبته عنه د. سامية أحمد أسعد فى كتابها : فى الأدب الفرنسى المعاصر. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة. ١٩٧٦. ص ١٦٩ – ١٨٦).

لم يظهر ابوللينير أيضا تقديراً كبيرا له. كتب بريتون لتزارا عن كوكتو : "أقسم أنه أكثر الشخصيات بغضا فى عصرنا ، وأكرر ، أنه لم يفعل شئ ضدى أبدا ، وأؤكد لك أن هذه الكراهية ليست نقطة قوتى".



الكاتب الفرنسى جون كوكتو ١٩٣٩
تصوير اندرية بابيون

لكن بريتون لم يدع شكه فى كوكتو يحول دون فتح صفحات "أدب" للمعجبين به أو أصدقائه مثل راديجى أو داريس ميلو Daruis Milhaud وجورج أوريك Auric، وهما عضوين فى جماعة "الستة" Les six الموسيقية التى اعتبرت ساتى Satie قائداً لها وكوكتو مدافعا عنها. كما نشرت للشاعر بليز ساندرار Blaise Sandrars على الرغم من اشتراكه مع كوكتو فى دار نشر جديدة اسمها مطبوعات دى لاسيرين Les Editions de la sirene.

بالطبع استخدم سيرياليو المستقبل مجلتهم لنشر أفكارهم سواء بشكل مباشر أو من خلال نقد الأدب والمسرح والأفلام أو بنشر الأعمال الطليعية. ونشروا بعضاً من خطابات فاشى ونصوص مالارميه ورامبو وابوللينير. وفى عدد مبكر من المجلة نشروا قصائد ايزيدور ديكاس Isidore Ducasse الذى طالما تعرض للتجاهل أو عومل كمجنون.

وقد نشر "ديكاس" عام ١٨٦٩ قصيدة نثرية "أغنيات مالدورو" "Les chants de Maldo" ولكن باسم مستعار هو كونت دى لوتريامون. جعلها بريتون من النصوص الرئيسية للسريالية. وقال "إن الاسم الوحيد الملقى عبر العصور والذى شكل تحدياً لكل ماهو أبله وحقير ومقزز على الأرض إنما هو مالدورو".[١]

فى هذه الأغانى يصف الكون بالارتباك الشديد. وفكرته عن الجمال أنه يكمن فى الالتقاء اللاعقلانى للموضوعات المتباينة "المصادفة تلتقى على طاولة تشريح لآلة خياطة ومظلة".

---

(١) كميل قيصر داغر – المرجع سابق ص ٢٥.

أصبح لوتريامون ملهما فريدا يحترمه بريتون الذى قال عنه فى بيان السريالية الثانى: "الواقع أن الناس لاتعتقد فى إمكانية مهاجمتى اليوم دون أن يهاجموا فى نفس الوقت لوتريامون ، أى الذى لايهاجم".[1]

في العام نفسه نشر بريتون أول ديوان له "جبل التقوى" Mont - de - Piete متأثرا بمالارميه التى كانت ابنته تزوره فى "نانت" وكتب له فاليرى المقدمة.

فى يونيو ١٩١٩ – وبينما كانت تصل مباحثات السلام فى فرساى إلى نهايتها – تعاون بريتون وسوبو فيما اعتبر العمل السريالى الهام الأول. لأسبوعين ، فى شقة بريتون فى ميدان البانتيون في باريس ، حاول كل منهما أن يكتب مايملى عليه من لاوعيه. توقعا أن يكتبا نصوصاً آلية (Automatic) مجسدة الصورة التى تتمثل لهما خلال حالة من النشوة. أحدهما كان وسيطا لاسترجاع الصور من لاوعيه بينما الآخر يسجل ما يقوله.. وهكذا سجلا نتائج تجريتهم فى كتاب "الحقول المغناطيسية Les Champs MagnetiqueS" أى أن بريتون – الذى وضع العنوان – استخدم مصطلحاً من عالمى الكهرباء وعلم النفس. وجاءت نصوصه متحررة من قواعد الإنشاء الأدبى، لم يكن فيها أى تعبير تقليدى.

فى الخريف وصل فرانسيس بيكابيا من سويسرا. كان فى باريس قبل الحرب ثم انتقل إلى نيويورك حيث طور مع دوشامب أسلوب الرسوم البيانية الميكانيكية من خلال التعبير عن الوظائف والرغبات والإحباطات الجنسية. فى صالون الخريف عام ١٩١٩ ، عرض بعضاً من هذه الأعمال الميكانيكية فأثارت سخط المشتركين حتى هؤلاء الذين يحتمل أن تكون لديهم فكرة عما تعنيه الرسوم. وخرجت أعماله من التحكيم.

١٩٢٠ :

وصل تريستان تزارا إلى باريس قادما من زيورخ فى يناير ١٩٢٠ وأقام عند بيكابيا. أول ما ساهم فيه كان حفلاً صباحيا نظمته مجلة "أدب" . وشارك فيه كل الفنانين الذين قدمتهم المجلة. كوكتو نفسه قرأ بعضا من أشعاره وعزف ساتى على البيانو مع فرقة "الستة" وأخذ تزارا في قراءة مقالة صحفية بينما جرس كهربائى يرن بلا انقطاع.

---

(١) كميل قيصر داغر – المرجع سابق ص ٢٥.

عرضت رسوم جرى Gris وليجيه Leger ونحت ليبشتز Lipchitz بالإضافة إلى ممثلين للجيل القديم من الشعراء : ماكس جاكوب Max Jacob أندريه سالمون Andra Salmon وبليز ساندرار. حضر أيضا واحد من الشعراء الشبان الذين سيكون لهم دور هام فى المستقبل "بول ايلوار". هناك تعرف على بريتون وكان ايلوار يكبره بشهرين. وبدأت علاقة صداقة قوية بينهما.

توالت بعد ذلك الأنشطة الدادية بالتعاون مع بريتون وأصدقائه. فى فبراير اشترك الداديون فى صالون المستقلين Salon des Independents. وأقاموا عدة مؤتمرات كانت تنتهى بالفوضى وصدام بين الحاضرين. وفى "بيت العمل" "Maison de L'oeuvre" قرأ بريتون لبيكابيا "بيان وحشى في ظلام" ، وقدمت مسرحية تزارا "المغامرة الإلهية الأولى للسيد انتبرين "The first celestial adventure of M. Antipyrine" وقدم لسوبو عرض "من فضلكم" "S'il vous plait" وانتهت السهرة مع نجمة الكوميديا هانيا روتشين Hania Routchine.

فى مايو أقيم مهرجان "للدادا" فى صالة جافو Gaveau تضمن قراءات شعرية وعروض موسيقية ومسرحية. قرأ اراجون قصيدته "نظام د.د Systeme D.D" حول الحرب. وظهر سوبو كمهرج فقذفه المشاهدون بالبيض وقطع اللحم وعلقت بالونات عليها أسماء البابا وكليمنصو وفوش.

أصبحت "دادا" تشغل اهتمام الرأى العام الذى نظر إليها فى البداية بتساهل مازح. إلا أنها أثارت الغضب عندما سخرت من الأبطال القوميين فى الحرب. فبدأت التعليقات والرسوم الكاريكاتورية والاحتجاجات ضدها التى اعتبرت أن الدادا تخدش حساسيات المجتمع. ووصل الصراع ضد الدادية إلى حد أن كتب جون درو Jean Drault فى "مجلة العصر" "La Revue de L'époque" أن "السيد الأكبر للدادية فى الواقع اسمه تروتسكى". ويقصد بالطبع ليون تروتسكى أحد زعماء الثورة الشيوعية فى روسيا.

هذا بينما طالب اراجون بعدم الانتساب السياسى للدادية. وقال فى بيان قرأه فى صالون المستقلين في فبراير "لسنا ملكيين أو استعماريين أو متعصبين أو اشتراكيين أو بلشفيين أو سياسيين".

إلا أن الدادا كانت على عداء مع مؤسستين : الكنيسة والجيش.

مع ذلك لم يتوقف الداديون واستمروا فى تقديم أعمالهم : منها مسرحية "كل دادا رئيس" التى تسخر من رئيس الجمهورية ، وعروض أخرى قدمت فى نوادى ليلية . واستمر لقاء الداديين في ممر الأوبرا بانتظام. وكتب بريتون في المجلة الفرنسية الجديدة La Nouvelle Revue Francaise يمدحهم.

السياسة لم تكن تقل فوضى عن الثقافة فى ذلك الوقت .. الحكومة الفرنسية أرسلت الجنرال فيجان Weygand إلى بولندا بينما أرسلت قوات مسلحة إلى سوريا وتدخلت فى شئون تركيا وتورطت فى الحرب ضد الثورة البلشفية. جنود كانوا يرددون "ألمانيا فوق الجميع" لإغاظة رؤسائهم. الموسيقى الألمانى الشهير فاجنر كان ملعوناً فى فرنسا. وأرعبت سلطات الكنيسة الكاثوليكية السرياليين. شهدت فرنسا موجة اضطرابات بسبب المطالبة بتحديد ساعات العمل. بينما دخل الاشتراكيون الفرنسيون فى الأممية الثانية.

صدر العدد السادس من مجلة "دادا" فى باريس فى مارس ١٩٢٠ باللونين الأحمر والأسود. فى إبريل ظهر أول عدد من مجلة بيكابيا "كانيبال" Cannibale بغلاف أحمر وأسود. وأعطى بيكابيا عناوينا لرسومه مثل : "قدس الأقداس" ، "رجل يخلق إله فى تصوره" .. الخ.

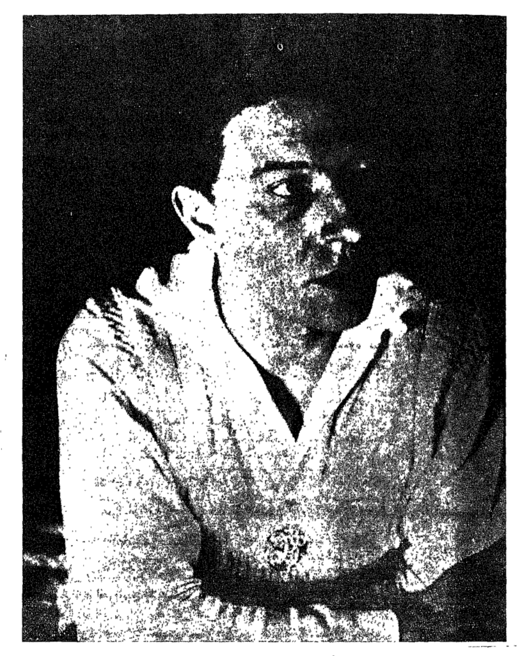
أثناء هذا العام – ١٩٢٠ – كان ارجوان وبريتون فى أ زمة مالية وكان بريتون يحتاج إلى النقود بشدة لأنه كان يفكر فى الزواج من سيمون كان Simon Kahn التى تعرف عليها فى لوكسمبورج.

والدا بريتون ذعرا عندما تخلى ابنهما عن الطب ورفضا مساعدته رغم توسط بول فاليرى بنفسه. ولكنه أوجد له عملا كمصحح بروفات فى " المجلة الفرنسية الجديدة" حيث يكتب جاك بريفير واندريه جيد. ووجد اراجون عملا مشابها فى دار نشر جاليمار.

١٩٢١ :

فى يناير ١٩٢١ صدر بيان جديد للدادا يؤكد إصرارها على الوجود ويعلن أن "العذراء المقدسة كانت دادية". وفى نفس الشهر تظاهر الداديون ضد مارينيتى [(١)] عندما ألقى محاضرة فى باريس ونشروا بياناً أوضحوا فيه "موت المستقبلية"، رغم أنها تعتبر بذرة من بذور الدادا.

(١) فيليبو توماسو مارينيتى Filippo Tommaso Marinetti كاتب إيطالى كتب بالفرنسية =



أندرية بريتون عام ١٩٢١

افتتح مهرجان للدادا بمبادرة وتنظيم بريتون فى ٢ مايو فى جاليرى سان بارى. أخذ بريتون مكانه فى الطابق الأرضى. ارتدى الداديون قفازات بيضاء. ماء أراجون كالقطط. بنجامين بيريه Benjamine Peret وسيرج شاركون Serg Charcoune أرعشا أيديهما طوال الوقت بينما جورج ريبمون Georges Ribemont يصيح بلا انقطاع: "إنها تمطر على الجمجمة". جاك ريجو Jacques Rigaut كان يقف قرب الباب يعد بصوت مرتفع حبات اللؤلؤ التى تضعها الزائرات. معلنا وصول كل سيدة ومرافقها مقلدا صوت السيارة. بريتون يمضغ أعواد الثقاب وسويو وتزارا يلعبان "المساكة". وعندما حضر كى فان دونجن - Kees Van Dongen الرسام الحوشى[٢] السابق والذى أصبح أكثر فنانى البورتريه فى باريس أناقة – تلقى خطبة مطولة من الشتائم. كذلك أهانو اندريه جيد عند دخوله بسبه : "وثن صالونات". بينما حيوا جاك دوسيه Jacques Doucet تحية جيدة.

كان دوسيه مصمم أزياء وتاجر أعمال فنية جشع ونصاب استخدم فى تجارته عددا من المستشارين ، وكان يوهم الفنانين بأن مجموعاته ستذهب لتعرض فى متحف اللوفر، حتى بيكاسو لم يكن منيعا إزاءه فباع له لوحته "نساء افنيون" بمبلغ زهيد. وكان قلما يدفع ثمن عمل دون نزاع.

بريتون واراجون تحت ضغط الحاجة المادية اضطرا أن يعملا ضمن مستشارى دوسيه. ونظما له زيارات للفنانين ومنهم ماكس ارنست بينما يعد له اراجون تقارير عن أدب الطليعيين ، وينظم مكتبته ويمده بملخص منتظم عن تطور الأدب الفرنسى المعاصر. ورغم هذا لم يحترماه. كان يستغل علاقاتهما وصداقاتهما بالفنانين لشراء أعمالهم بثمن بخس.

= والإيطالية . ولد فى الإسكندرية بمصر عام ١٨٧٦ ومات فى إيطاليا عام ١٩٤٤ وكان أحد أعلام الاتجاه المستقبلى. والمستقبلية اتجاه أدبى وفنى ولد فى إيطاليا ، يفصح عن الطاقة الدينامية التى تسود عصرنا. ألزم الفنانيين الإيطاليين المحدثين باطراح الفن التقليدى الأكاديمى. وكان أول مظاهر هذا الاتجاه إقدام المصورين والمثالين على تصوير مكونات الآلات باعتبارها أس الحركة والطاقة. وما إن كان عام ١٩٣٠ حتى انعقدت الصلة بين هذا الاتجاه المستقبلى والفاشية. (أنظر د. ثروت عكاشة. المعجم الموسوعى للمصطلحات الثقافية. ص ١٦٩).

(٢) الحوشية Fauvisme اتجاه فنى ظهر فى بداية القرن العشرين مع أعمال فنانين تأثروا بأعمال فان جوخ وجوجان. أفرد لهم صالون الخريف فى باريس عام ١٩٠٤ قائمة خاصة. وقد بلغ من جسارتهم فى استعمال الألوان أن أطلق ناقد على هذه القاعة اسم قفص الوحوش (Fauves) فعرفت هذه الجماعة باسم الحوشية. (أنظر محيط الفنون. الفنون التشكيلية. دار المعارف. ١٩٧٠ ص ٤٢٣).

إلا أن اراجون كان أكثر اهتماماً بتجارة الفن. لقد اشترى – على سبيل المثال – لوحة "المستحمات" لبراك عام ١٩٢١ وباعها بعد ٧ أعوام بعشرة أمثال مادفعه فيها.

تضمن مهرجان الدادا عرضا لرسوم ماكس ارنست الذى كان يعيش فى كولون بألمانيا وقد جذبت رسومه التى ساهم بها فى مطبوعات الدادا انتباه بريتون. عرض ارنست رسوم وتصوير وكولاج وفاتاجاجا Fatagagas (وهو نوع من الكولاج يقوم على حك الأسطح الورقية ، نفذه ارنست بالتعاون مع جون ارب Arp). كما تضمن المهرجان نصوص لاراجون وسوبو وتزارا الذى كتب مقدمة الكتالوج. فى هذا الكتالوج ابتعد بريتون عن أسلوب تزارا الذى أسسه فى ملاحظاته فى كتالوجات ريبمون – ديسينى Ribemont - Dessaignes وبيكابيا من قبل وكانت هذه الخطوة على طريق الافتراق عن الدادا. وسوف نرى فيما يلى خطوات أخرى. فقد ربط بريتون كولاج ارنست بالسينما موضحاً إنتاج ارنست لعلاقات تقارب غريبة بين تصورات منعزلة. كانت هذه أول مقالة فى نقد الفن لبريتون حاول فيها تشكيل نظرية جمالية جديدة.

لم يلق معرض ارنست نفس النجاح أو الإقبال الجماهيرى الذى لقيه معرضا لرسوم انجر Ingres أقيم فى نفس الفترة ونظمه مدير حفلات أرستقراطية. كما لم ينجح تجاريا مثل معرض الجميلة مارى لورينسان Marie Lourencin الذى أقيم في نفس الفترة أيضا.

بعد افتتاح المهرجان بأحد عشر يوما – ١٣ مايو -- بدأت فى صالة سوسيته سافانت محاكمة موريس بارى Maurice Berrés، التى دعا إليها بريتون بسبب تعصب بارى القومى ، متهما إياه بارتكاب جريمة "ضد سلامة العقل"[١] . موريس بارى هذا كان كاتباً وسياسيا فرنسيا (١٨٦٢ – ١٩٢٣) بدأ الأدب والسياسة تقريبا فى نفس الوقت. صدر الجزءان الأولان من ثلاثيته (عبادة النفس ، تحت أعين البرابرة ، ورجل حر) فى نفس الوقت الذى انتخب فيه نائباً في البرلمان . وتؤكد هذه الثلاثية نزعته الاستقلالية معنويا واجتماعيا. كان قوميا متعصبا وأصدر ثلاثية أخرى بدأها بكتاب "رواية الطاقة القومية". كما دخل الأكاديمية الفرنسية عام ١٩٠٦.

لم يكن تزارا متحمسا لهذه المحاكمة ، بل حاول تخريبها. وهنا خطوة أخرى فى افتراق بريتون عن الدادا، الذى تنامى شكه فيها ، وقل اشتراكه فى أنشطتها وازداد

---

(1) Malcolm Haslam Op. Cit

استقلاله الفكرى. أصبح يرى ما أسماه "ديكتاتورية الدادا" متمثلة فى ديكتاتورية تزارا نفسه. بل توالى افتراق أصدقاء آخرين ، فخلال محاكمة بارى أعلن بيكابيا افتراقه فى صحيفة كوميديا Comedia.



«سيمون كان» زوجة اندرية بريتون فى عام زواجهما ١٩٢١

لم يشترك بريتون فى سهرة دادية قدمت فيها مسرحية تزارا "قلب غاز coeur a Gaz Le". ولم يكتب اسمه على كتالوج صالون الدادا. بل إن حادثا قام به الداديون مهد لإعجاب بريتون بكوكتو : على مسرح الشانزليزيه ، كان من المفروض أن يقيم الداديون سهرة لهم ولكنهم وجدوا أبوابه مغلقة أمامهم بسبب تعطيلهم لحفل موسيقى على نفس المسرح. لذا فى أول عرض لمسرحية كوكتو "عروسا برج ايفل de la Tour Eiffel Les Mariés تبعثر الداديون فى الصالة وهتفوا تعيش الدادا". فأثاروا سخط الناس.[1]

دفع هذا الحادث بريتون إلى مراجعة موقفه من كوكتو .. رغم تاريخ بغض بريتون له واختلافهما شبه التام كان بريتون يرى فى كوكتو شوفينى ، برجوازى ، وصديق أكثر المتعصبين الدينيين فى باريس بينما يزدرى بريتون الشوفينية (التعصب القومى) والبرجوازية كما كان ضد الإكليريك.

في سبتمبر نشر بيكابيا مقالا آخر هاجم فيه تزارا فرد عليه الأخير بكراس. وفى سبتمبر أيضاً تزوج بريتون بسيمون كان وكان بول فاليرى شاهدا. ذهب العروسان ليقضيا شهر العسل فى تيرول الأسترالية ثم ذهبا إلى فيينا حيث قابل بريتون سيجموند فرويد لأول مرة. كان فرويد رائد علم النفس يعيش فى إحدى ضواحى فيينا. لم يجد بريتون شيئا هاما في ديكور المنزل، وحكى له فرويد عن أول زيارة له إلى فرنسا وإلقائه محاضرات فيها ، وأنه لم يفتن بها. شعر بريتون بأنه ليست هناك لغة مشتركة مع فرويد شخصيا لكن هذه الزيارة أفادته فى رحلة استكشاف اللاوعى ، ووسعت المسافة بينه وبين الدادا فى نفس الوقت.

---

(1) I bid.

بعد عودة بريتون إلى باريس أسس منزلا فى ٤٢ شارع فونتين فى منطقة مونمارتر. بينما تحولت البؤرة الفنية الباريسية إلى مونبارناس. ربما يرجع اختيار بريتون هذا إلى اتجاهه للاستقلال ، وخاصة للتفكير في هدوء.

كان حى مونبارناس فى تلك الفترة يجذب المثقفين الشبان من الأقاليم وفنانين روس وأمريكيين في مقاهيه الشهيرة "لادوم" و "لاكوبول" و "لاروتوندا" .. الخ.

جلس شعراء ورسامون من كل أنحاء العالم تقريبا ومئات من السياح. هناك إيليا اهيرنبرج الأديب الروسى صاحب الرواية المؤثرة "ذوبان الثلوج" ، وفنانون مهاجرون مثل بيكاسو وبرانكوزى بالإضافة إلى السرياليين والسياسيين : جماعة "بونتيمبللى" التى تعبد موسولينى ديكتاتور إيطاليا الشهير أثناء الحرب العالمية الثانية ، وجماعة "جوميز" المؤيدة لديكتاتور أسبانيا وغيرهم.

فى ديسمبر أقيم فى باريس المعرض الأخير للدادا ، تضمن أعمالا لمان راى "Man Ray" الذى ولد فى فلادلفيا بالولايات المتحدة الأمريكية عام ١٨٩٠ ومات فى باريس عام ١٩٧٦ وكان له أثره الهام ليس فقط فى التصوير والرسم، بل أيضا فى التصوير الفوتوغرافى. مان راى كان واحد من الفنانين الأمريكيين القلائل الذين استجابوا لفن مارسيل ديشامب حينما لجأ الأخير إلى نيويورك خلال الحرب وقد قدمه إلى الداديين بعد وصوله فى الصيف . تضمن كتالوج المعرض مقدمات ثناء كتبها تزارا واراجون وسوبو وايلوار وارنست وآرب وريمون ديسناى لم تخل من سخريات الدادا.

أقام مان راى فى فندق ديزيكول Des Ecoles بالقرب من شارع مونبارناس Boulevard Montparnasse. وفى حجرته اخترع الرايوجراف Rayograph. وجد أشياء عادية كان يضعها على ورقة تصوير فوتوغرافى ويتركها للضوء حيث تنطبع على الورقة ظلالها البيضاء مكونة علاقات شكلية غريبة. ومن بعد ابتكر مان راى السريالية الطباعية.

شهد عام ١٩٢١ انتشار دور العرض السينمائى حتى وصلت إلى ٣٢ دار عرض فى باريس [1]. وكانت أغلب عروضها من هوليوود. كما شهد انتشار موسيقى الجاز والأغانى الشعبية الأمريكية.

---

(1) I Bid.

١٩٢٢:



جاك بريفير عام ١٩٢٢

فى بداية ١٩٢٢ خطط بريتون لعقد مؤتمر دولى فى باريس "لتحديد اتجاهات الروح الحديثة والدفاع عنها". منطلقا من ملاحظة ابوللينير في محاضرته عام ١٩١٧. شكل بريتون لجنة تمثل مختلف الاتجاهات الفنية الحديثة ضمت الفنانين التشكيليين: روبير ديلوناى Delaunay الرسام الذى وصل التكعيبية بالأورفيه[1] Orphism أى أدخل التكعيبة فى مجال التعبير عما وراء الطبيعة. وقد أوحت الأورفية لابوللينير قصيدته " النوافذ". كما ضمت اللجنة فرنان ليجيه Leger الذى خلق اتجاها خاصا به فى التكعيبية، واميدى أوزنفان Ozenfant المدافع عن الإحكام الكلاسيكى، بالإضافة إلى جورج اوريك Auric وهو واحد من جماعة الستة "Les Si"، وجون بولان Paulhan سكرتير عام مجلة النوفيل ريفى فرانسيز. وروجر فيتراك Vitrac محرر مجلة "مغامرة Aventure" التى ضمت مجموعة من الشعراء الشبان تنتمى أفكارهم إلى أبوللينير ودوشامب وبريتون.

دُعى تزارا إلى المؤتمر – الذى لم يعقد – لكنه رفض بل وعمل ضده.

فى فبراير نشر الداديون الذين دعوا للمؤتمر بيانا في مجلة "كوميديا" يرفضون فيه اشتراك تزارا " الدخيل من زيورخ"، لكن بريتون لم يقر هذه الشوفينية. ورد تزارا فى مارس بمقال نشره فى "كوميديا" أيضا بعنوان " القلب ذو اللحية" تضمن هجوما على بريتون.

---

(١) الأورفيه Orphism عقيدة إغريقية تقوم على أسطورة اورفيوس، وتذهب إلى أن الروح تمضى بعد الموت إلى الجحيم ليحاسبها آلهة العالم السفلى، وأن ثمة تناسخ للأرواح يتكرر حتى تتطهر الروح تماما فتأوي إلى الجنات المباركة، وأن عقاب المذنب فى الجحيم سينتهى إذا كفّر المرء عن ذنبه قبل الموتر، أو كفر أهله وأصحابه عنه بعد موته. (د. ثروت عكاشة. مرجع سابق ص ٣٤١).

(2) Malcolm Haslam. Op. Cit.



لوحة ماكس ارنست «لقاء الأصدقاء» والتي يصور فيها عام ١٩٢٢ ، ١٧ من أعضاء الجماعة السريالية



صورة شخصية لماكس ارنست رسمها هانز بللمر عام ١٩٣٨

وفى مارس نشر بيكابيا – الذى وجد بريتون فى صداقته عزاء لحزنه على تهريج الدادا ومصيرها – بيانا أعلن فيه نهاية الدادا "احترس ، أنهم مدّعون". وذلك تأكيدا على تحرره من الدادا. وقد سبق لبيكابيا أن نشر بيانا آخر أعلن فيه انتهاء التكعيبية: "ليست أكثر من مضاربة تجارية "و" على جامعى اللوحات أن يحترسوا"[١].

في أبريل ودّع بريتون الدادا فى مقالة بمجلة "أدب" "كل شئ انتهى". واعتبرت نفس المقالة نعيا للحركة نفسها. ثم دعى سويو واراجون وايلوار ليستجمعوا قناعاتهم القديمة "هل تذكرون ابوللينير وبيير ريفردى. أليس حقيقيا أننا ندين لهم ببعض قوتنا؟"[٢].

لقد أدرك بريتون منذ ذلك الحين أن وضعاً تاريخياً قد بدأ يفرض نفسه، بحيث بات الأمر فى حاجة إلى إيجاد ما هو أكثر إيجابية وقدرة على البناء من الحركة الدادية ذات الأطوار الغريبة والسلوك الهدام. لذا فقد ارتسمت فى ذهنه صورة مجلس يضم المثقفين ورجال الفكر، وبحيث يكون من شأنه "أن يضع صيغة لركائز الحداثة بعد أن يتم تنقيتها من أية شوائب".

كان بريتون صريحا فى الإفصاح عن نواياه . ففى وسط ذلك التيار الجارف من الغموض والتشويش أخذ يحاول جاهدا أن يبعث النور وأن يكشف عن مناورات الدادا وألاعيبها بعد أن كان المطاف قد انتهى بها وبدت كسفينة غارقة وقد أحاطت بها الأمواج من كل جانب، لذا فلقد برزت الحاجة إلى إعادة ترتيب الأوضاع[٣].

فى نوفمبر نظم بريتون لبيكابيا معرضا فى برشلونة وألقى محاضرة فى ليلة الافتتاح حول خصائص التطور الحديث ومكوناته. وفيها أكد تصميمه على الانفصال عن "مرتزقى" الدادا، واقترح إعادة "قوانين عهد الإرهاب للتعامل مع مثل هذه الانحرافات العقلية!!"[٤].

قبل ثلاثة أسابيع من محاضرة بريتون سارت قوات الفاشيين إلى روما وأصبح موسولينى حاكما لإيطاليا. واتسعت رقعة الشوفينية التى يعاديها بريتون فى أوربا. فى

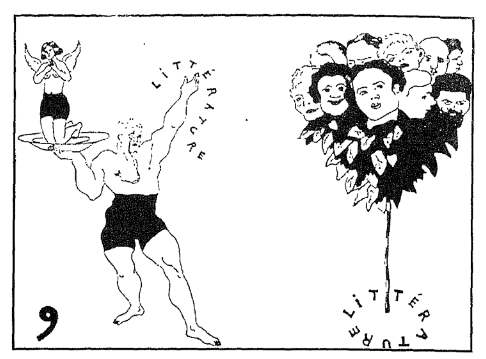
---

(1) Malcolm Haslam. Op. Cit.

(2) I bid

(3) Herbert Read, A concise History of Modern Painting. Thames and Hudson. London. 1980. P130.

(4) Malcolm Haslam Op. Cit. P82.



رسم غلاف مجلة «أدب» Littérature للفنان فرانسيس بيكابيا ، عدد فبراير١٩٢٢، وعدد يناير١٩٢٢

فرنسا قاد شارل مورا Charles Maurras حملة ضد الجمهورية الثالثة[١] مطالبا بعودة الملكية الوراثية. وهاجم ليون دوديه Daudet البروتستانت والماسونيين واليهود والمهاجرين مستحسنا وسائل موسولينى ومعجبا بها. والاثنان لم يخفيا احتقارهما للحكم الديمقراطى.

فى نهاية ١٩٢٢ رسم ماكس ارنست – الذى انتقل ليعيش فى باريس – صورة اسمها "لقاء الأصدقاء". ضمت بورتريهات لعدد من الأصدقاء الذين شكلوا – بعد عامين من رسم الصورة – جماعة السريالية ، رغم أنها ضمت أيضاً من لم يدخلوا السريالية مثل رافائيل Raphiel وديستويفسكى Destoevesky. رسم ارنست الأصدقاء جلوسا أو وقوفا فى أوضاع عارضى الأزياء "المانيكان" داخل منظر طبيعى بأسلوب قريب من تصوير أوتشيللو[٢] الذى أحبه السرياليون.

(١) الجمهورية الثالثة تعبير يطلق على نظام الحكم فى فرنسا فى الفترة من ١٨٧٠ حتى ١٩٤٠ ، وقد شهدت فرنسا فى ظل هذه الجمهورية تقدما علميا وصناعيا وتكنولوجيا هاما ونموا اقتصاديا.

(٢) باولو اوتشيلو (١٣٩٧ – ١٤٧٥) مصور ومزخرف إيطالى استخدم إحساسه بالقيم اللونية واللمسية فى إيضاح المسائل العلمية فقط. كان ولعه الحقيقى بالمنظور. وكان التصوير بالنسبة له وسيلة لاكتشاف حلول لمسائل المنظور وإبراز قدراته فى التغلب على المعضلات العلمية. ومن ثم أنجز صورا احتال فيها على أن يرسم أقصى ما يستطيع من خطوط يمكن أن تقود العين إلى مركز اللوحة. أشهر لوحاته هى ثلاثية "معركة سان رومانو" المتفرقة بين الناشيونال جاليرى فى لندن ومتحف اللوفر ومتحف أوفتزى. (د. ثروت عكاشة، مرجع سابق ص ٤٨٤).

ضمت الصورة الأباء المؤسسين: بريتون ، وسوبو ، وآراجون وأنصارهم الأوائل: ايلوار وبيرى ، بالإضافة إلى ديسنوس، ورينيه كريفل René Crevel ، الذى ساهم مع روجر فيتراس في إدارة مجلة "مغامرة Aventure" والذى كانت لديه معلومات فى الأساليب الروحانية ، وفرانكيل Frankel الذى ارتبط بشكل متقطع بالحركة ، وجون بولان Jean Paulhan الذى قام بتجارب فى اللغة أعجبت بريتون ، وجيورجيو دى كيريكو الفنان الإيطالى الذى كان واحدا من ملهميهم ، وآرب ، وبارجلد Baargeld أعضاء الدادا فى كولونى Cologne وجالا إيلوار. كانت هذه الصورة إيذانا بمولد السريالية كحركة.

في شتاء ١٩٢٢ وبعد مرور أكثر من ثلاث سنوات على نشر "الحقول المغناطيسية" بدأ سرياليو المستقبل عقد جلسات روحية فى منازل بريتون وبيكابيا. حضرها ديسنوس وبيرى وموريس وايلوار وارنست. كانوا يحاولون فيها الابتعاد عن عالم الوعى والاستسلام للاوعى.. حيث تتداعى الصور والكلمات بلا تحكم واعى من صاحبها. وكان روبرت ديسنوس مناسباً بشكل خاص للدخول بسهولة فى حالة النشوة الروحية. أحياناً تكون الجلسات مرعبة. مثلما حدث عندما تنبأ كريفيل بموت أصدقائه ، أو عندما حرضهم على الانتحار الجماعى.

تزامنت هذه الجلسات مع ما أوردته الصحف اليومية حول التجارب التى كانت تجرى فى جامعة السربون على الوسيطة "ايفا" Eva والتى حاولت فيها تجسيد واظهار إشعاع جسم الوسيط. ورغم أن النتائج جاءت سلبية إلا أنها أيقظت الفضول العام.

فى نفس الفترة عرف الباريسيون امرأة غجرية فتحت كشكا فى سوق نادى فوبور لمعرفة الغيب. كما عرفوا واحدا من الدراويش الشرقيين اسمه غيليغيلى Ghilighili اكتشفه الشاعر ليون فارج Léon Fargue عندما كان الدرويش تائها حول باريس.

١٩٢٣:

خلال ١٩٢٣ ابتعد سوبو عن بريتون وأفكاره. انشغل بإدارة مكتبته وكتابة الروايات. كان سوبو شخصية غريبة: يطلب السجق من بائعات الزهور. يشد سلسلة الطوارئ فى الأتوبيس ويسأل الركاب عن تواريخ ميلادهم. يذهب لبيوت أصدقائه ويسأل: "هل سوبو عندكم؟". وأحيانا عندما تكون الشمس ساطعة يفتح مظلة المطر ويدعو

فتاة لتحتمى من هطوله. كان يدعو زبائن المقاهى ليشاركوه الشراب دون أن يعرفهم.

بدأ اراجون وبريتون وكريفيل وديسنوس فى المشاركة فى "جريدة باريس" – Paris Journal. بينما ا زداد التفاف السرياليين حول بريتون. قال جاك بريفيير ذات مرة أن هناك سرياليين أحبوا بريتون كما يحبوا امرأة لكن بشكل آخر. بينما وصفت ادريانا مونيية Adrienne Monnier القوة التى يملكها بريتون على أصدقائه بـ"الشبق" ووصفت قسماته بـ"الملائكية" : رأسه مهيب يعلوه شعر بنى طويل كثيف ، شفتاه سميكتان وشهوانيتان. شبّهه ماكسيم الكسندر بالأسد ، وقال آخر: "التعبير فى عينيه الخضراوين بزرقة خليط من اللامبالاة والقسوة" . ومع ذلك كان ذكاؤه حادا وضميره حيا [1].

فى مونمارتر اعتاد بريتون حياة بسيطة .. يقابل أصدقاءه ويتصل بالسرياليين الآخرين بشكل منتظم مرتين فى اليوم فى مقهى "سيرانو Cyrano" فى النهاية الشمالية لشارع " فونتين Fontaine". أما شقته فكانت تبدو ذات جو أسطورى ، كمتحف كبير كما وصفها "اندريه تيريون André Thiri" علقت على جدرانها لوحات لدى كيريكو وبيكاسو وارنست ودى شامب وبيكابيا وأعمال من الفن الأوقيانوسى بالإضافة إلى الكتب المفضلة لديه وعلى رأسها كتب هيجل ودى ساد ولوتريامون.

من الهوايات التى مارسها السرياليون فى تلك الفترة لعبة الكلمات التى كانت تساعدهم على إدراك الإمكانيات غير المستغلة الكامنة في اللغة . وكانت هذه اللعبة تعتمد على التداعى الذى تثيره كلمة فى ذهن المستمع فينطق بكلمة أخرى .. ويحاولون تأليف جمل من هذه الكلمات كيفما اتفق .. كما اهتموا بألعاب الحظ التى دعتهم للتفكير فى عنصر الصدفة واحترامها. ولم تكن هناك منافسة بينهم فى هذه الألعاب. كما أدت هذه الألعاب إلى زيادة تماسكهم أو ارتباطهم الداخلى فضلا عن الترفيه عن أنفسهم.

عندما قدمت مسرحية تزارا "قلب غاز". قرءوا قصائد لايلوار وكوكتو وحاول تزارا من خلالها استرداد موقعه كقائد طليعى إلا أن المسرحية أثارت سخط بريتون ورأى أنها مزيفة. وكانت مناسبة لتفاقم التعبير عن الافتراق إلى العداء مع الدادا. اقتحم سرياليون خشبة المسرح أثناء العرض ونشبت معركة بينهم أدت إلى كسر ذراع بريتون وضرب

(1) Malcolm Haslam. Op. Cit.

ايلوار واستدعاء البوليس الذى طردهم. ثم طولب ايلوار بتكلفة إصلاح الأضرار فقام برحلة إلى روما حيث زار المصور والرسام جورجيو دى كيريكو وترك زوجته – جالا – للمحامين. وهرب بريتون أيضاً من الإجهاد إلى مقاطعة بريتانى - Brittany حيث كتب بعض القصائد.



روبير دسنوس اندرية ماسون عام ١٩٢٣

روبير دسنوس عام ١٩٢٢

١٩٢٤ :

فى فبراير ١٩٢٤ أقام اندريه ماسون[١] أول معرض فردى له فى جاليرى سيمون Simon وقد تجمع حوله مجموعة من الكتاب والفنانين الذين أصبحوا سرياليين فيما بعد مع احتفاظهم بهوية خاصة. وكانوا يزورون ماسون فى مسكنه فى شارع بلومية Rue Blomet حيث اعتادوا تدخين الحشيش وقراءة كتب الرحلات. واهتموا بنظريات وتطبيقات التصوف والفلسفات الشرقية. كان يسكن بجواره الفنان الأسبانى خوان ميرو Jean Miro ولقد جذب دخولهما السريالية فنانين آخرين تدفقوا إليها.

حدث نمو آخر لهذا الاهتمام حين اختفى بول ايلوار فى نفس العام من باريس بسبب العلاقة الغرامية بين زوجته جالا وماكس ارنست. وعُرف فيما بعد أنه ذهب إلى الشرق الأقصى. على أية حال لقد ذهبت إليه جالا وعادا معا.

هنا يجب أن نذكر أن هذا الاهتمام بالشرق لم يكن منفصلا عن الاهتمام العام

(١) اندريه ماسون André Masson مصور ورسام ومزخرف فرنسي ولد عام ١٨٩٦.ومات عام ١٩٨٧ . درس في مدرسة الفنون الجميلة فى باريس. بعد فترة تكعيبية دخل فى عالم سحرى ثم انتمى إلى السريالية. وكان أول من رسم رسوما آلية (أوتوماتيكية). كان يرسم بسرعة وتلقائية تلغى جزئيا دور العقل وتسمح بحرية اللاوعى ليبدع أشكالا غامضة يتآلف فيها الإنسان والحيوان والأشياء. ومع ذلك استمرت فى لوحاته أثار من التكعيبية.

بنفس الموضوع منذ بداية العشرينيات حين قدمت كتب ومقالات رينيه جينو Guenon René فلسفات الشرق للمثقفين الفرنسيين. وقد سبق أن أقيم فى مارسيليا عام ١٩٢٢ معرضا للمستعمرات الفرنسية تضمن عروضاً فنية آسيوية.

شهد عام ١٩٢٤ مناقشات وأحداث جادة وهامة فى تاريخ السريالية .. فقد كشف الخلاف بين السرياليين حول مساهمة اراجون فى جريدة "بارى جورنال" عن حاجتهم إلى منفذ لعرض مبادئهم. كما توقفت مجلة " ليتيراتير" ، ومعناها أدب ، بعد صدور آخر عدد فى يونيو.

في أغسطس ناقش الشاعر والمسرحى إيفان جول Yvan Goll في مجلة "جورنال ليتيرير Journal Litteraire أو " الجريدة الأدبية" ، "مصطلح السريالية"موضحاً أنه منذ ابتكره ابوللينير وهو ينطبق على: بليز سندرار ومارك شاجال وروبير ديلوناى وجاك ليبشتز. إلا أن جماعة شارع فونتين "جماعة بريتون" فندوا آراء جول فى خطاب نشر فى نفس المجلة فى الأسبوع التالى"[١] .

فى أكتوبر صدر أول عدد من مجلة تحمل اسم "سريالية" حررها إيفان جول وبول ديرمى Paul Dermee. وفى نفس الشهر وزع بريتون بيانه الشهير والذى اعتبر البيان الأول للسريالية. كما افتتح مكتباً للبحث السريالى فى شارع جرينيلGrenelle. فى هذا البيان حدد بريتون السريالية بأنها "تلقائية نفسية خالصة" psychic automati Pure . وأن الكاتب يجب أن يصبح "أداة تسجيل" لما يمليه عليه لاوعيه". كانت السريالية فى نظر بريتون ثورة ضد الأدب الذى أطاح بتقاليد الإنشاء المنطقى ، وثورة ضد الأخلاقيات البرجوازية التى خنقت اللاوعى وأهملت "اللاعقلانية".

ساهم مكتب الأبحاث السريالية فى تأكيد هذه المقولات بشكل عملى. حيث دعا الجمهور لمشاركة السرياليين أحلامهم ورغباتهم أو أى خبرة أخرى مدهشة. وقال اراجون: "فى ١٤ شارع جرينيل ، فتحنا بيتا رومانتيكيا صغيرا لأفكار غير قابلة للتصنيف ولثورات مستمرة"[٢] .

---

(1) Malcolm Haslam. Op. Cit.
(2) I Vid. P 120.

فى هذا العام ، كان الهجوم السريالى على الرواية ، كشكل من أشكال التعبير الأدبى فى أوج احتدامه. وقالوا أن شكل الرواية ، كما تمثلت عند كاتب كبلزاك مثلا الذى يروى حاجة الإنسان إلى المنطق والوصف ، يسهل استخدام تزييفات مضحكة.

فى نفس الشهر – أكتوبر – نشر السرياليون كتابا عنوانه "جثة Un Cadavre" يهاجمون فيه الكاتب الفرنسى اناتول فرانس، الذى مات فى خريف نفس العام – ١٩٢٤–. ساهم في الكتاب بريتون واراجون وايلوار وسوبو. وأشاروا إلى فداحة ما أسموه بالجرائم التى ارتكبها اناتول فرانس. كان من وجهة نظرهم يسئ استعمال اللغة وينقذ كلمات مهجورة ليعيدها إلى الاستخدام. ووجد اراجون لغة اناتول "تبجح عام بل أكثر من ذلك أنها توجد فقط وراء تقديرات سوقية". ويعد أن وصفه أراجون بـ"دجال لعين للعقل". تساءل: "من العار أن تمنح هذه الأمة اسمها له. فهل هى حقيقة مسرورة بذلك؟" مشيرا إلى اسم "فرنسا" الذى يتطابق مع اسم اناتول "فرانس".

لقد اتخذ السرياليون اناتول فرانس مثلاً على الكاتب التقليدى ذى الأدب الفارغ المزيف. وهجوم السرياليين هذا على واحد من أبرز الكتاب وأحبهم إلى القراء حينذاك ، لفت إليهم الأنظار ونبه إلى إمكانياتهم فى هدم "المقدسات". لذا كان طبيعيا أن يقف ضدهم كثيرون حتى أن الطالب لوى فوكسيل وصل غضبه إلى حد تحديه لبريتون بأن يبارزه . كما غضب منهم جاك دوسيه إلى درجة أن وصفهم "بالسفاحين" وطرد بريتون من العمل لديه.

يعلق بريتون على هذا الحدث بقوله فى كتابه حوارات: "انقطع آخر خيط كان يربطنا بعالم منهار"[١] .

تحققت خطوة سريالية هامة أخرى فى أول ديسمبر: صدر العدد الأول من مجلة "لاريفوليسيون سيرياليست La Revolution Surrealiste" ومعناها "الثورة السريالية، يديرها بيير نافيل وبنجامان بيريه. بيريه (1899-1959) Péret Benjamin شاعر وكاتب فرنسى وصفه بريتون بأنه الأنقى بين السرياليين. وقد ظل مخلصا لبريتون حتى وافاه الأجل. واستطاع بيرية أن يفصل بين الشعر والعمل السياسى ، وله أعمال شعرية هامة أثرت فى الشعر الفرنسى الحديث.

---

(١) كميل قيصر داغر. مرجع سابق ص ٣٦.

No 5 — Première année 15 Octobre 1925

LA RÉVOLUTION SURRÉALISTE



LE PASSÉ

SOMMAIRE

ADMINISTRATION : 42, Rue Fontaine, PARIS (IXe)

ABONNEMENT, les 12 Numéros : France : 45 francs Etranger : 55 francs

Dépositaire général : Librairie GALLIMARD 15, Boulevard Raspail, 15 PARIS (VIIe)

LE NUMÉRO : France : 4 francs Étranger : 5 francs

Title page of *La Révolution Surréaliste*, No 5, 1925.

غلاف العدد الخامس من السنة الأولى من مجلة «الثورة السريالية» —١٥ أكتوبر ١٩٢٥

تضمن العدد الأول من مجلة "لاريفولسيون سيرياليست" تفسير أحلام ونصوص تلقائية (أوتوماتيكية) وبعض القصائد والمقالات مع رسوم قليلة وبعض صور لمان راى. حمل غلافها الأمامي شعار: "من الضرورى لبدء عمل من إعلان جديد لحقوق الإنسان". كما جاء فى تقديم العدد مبدءان هامان في السريالية غالبا ما ينساهم المتحدثون عنها أو يجهلانهما : "إن السريالية لاتقدم نفسها على أنها عرض لمذهب، إن بعض الأفكار التى تشكل نقطة انطلاقها حاليا لاتسمح إطلاقا بالحكم المسبق على تطورها اللاحق"(١). أى أن السريالية ليست مذهبا بما يتطلبه المذهب من انغلاق على نفسه وتحديد صارم لجوانبه وأنصاره بل وأعدائه أيضا . وهى – بالتالي – منفتحة على المستقبل بحيث لا يمكننا إطلاق أحكام نهائية عليها لأنها في حالة تطور مستمر .

تضمن العدد الأول كذلك تحقيقا عن الانتحار. يدور حول إجابات عدد من محرريها على سؤال: هل الانتحار حل؟. كان لهذا التحقيق دلالتان: الأولى مشاركة السرياليين في موضوع عام كان ظاهرة تزداد انتشاراً فى فرنسا فى تلك الفترة منذ أكد عالم الاجتماع اميل دوركهيم فى نهاية القرن الـ١٩ ازدياد معدل الانتحار. وأوضح أن الإنسان الحديث ضحية طموحاته التى لم يستطع تحقيقها ، كما أنه ضحية للفوضى الاجتماعية. وقبل صدور هذا العدد نشرت مجلة "لى ديسك فير" تحقيقا سألت فيه ١٢ شخصية عن نفس الموضوع . والدلالة الثانية هى تعبير السرياليين أنفسهم عن موقفهم من هذه القضية. وللتعبير عن موقفهم من المجتمع أيضا.

هنا يجب أن نذكر أن الانتحار شغل بريتون وأصدقاءه منذ انتحار فاشى عام ١٩١٩. وفى إجابته على سؤال مجلتهم استشهد بريتون بكلمة "تيودور جوفروى Jheodore Jouffroy" "الانتحار كلمة سيئة التشكيل ، الشخص الذى يقتل ليس نفس الشخص الذى يُقتل".

حمل العدد الأول صورة جيرمين بيرتو Germaine Berton محاطة ببعض السرياليين وأصدقائهم. وهى سيدة شابة قتلت عام ١٩٢٣ ماريوس بلاتو Maruis Plateau قائد جماعة "أنصار الملك" المتشددة داخل حزب "لاكسيون فرانسيز" أو "الفعل الفرنسي" : ووصفها اراجون قائلا "إنها أكبر متمردة أعرفها ضد الاستعباد ، أكثر الاحتجاجات جمالا التى برزت ضد الكذبة البشعة للسعادة."

---

(١) المرجع السابق ص ٣٧ .

١٩٢٥:

خلال العام التالى ١٩٢٥ ازدادت حملات السرياليين حدة ضد المؤسسات الفكرية الرسمية وضد الشوفينية والاستعمار.

فى يناير ظهر العدد الثانى من مجلتهم "الثورة السريالية" ومن أبرز ما جاء فيه مطالبتهم بإلغاء السجون والجيش: "افتحوا السجون ، وسرحوا الجيش".

وفى ٢٥ يناير أصدروا إعلانا مطبوعا يذكّر بعهد الثورة الفرنسية. أعلن فيه السرياليون أنه ليست لديهم نظرية خاصة فى الأدب "لكننا قادرون تماما لو نشأت الحاجة لاستخدامها". وأعلنوا قرارهم بضرورة القيام بثورة: "نحن نربط كلمة سريالى بكلمة ثورة". ثم حذروا "العالم الغربى بشكل خاص، السريالية سوف تفجر قيود العقل ولو أدى الأمر إلى استخدام مطارق حقيقية"[(١)].

فى إبريل صدر العدد الثالث من المجلة. وحددوا فيه المجرين الرئيسيين في العالم الغربى من وجهة نظرهم وهم : البابا ورؤساء الجامعات والأطباء المسئولون عن مستشفيات الأمراض العقلية. لكنهم أشادوا بالدالاى لاما زعيم البوديين. والمدارس البودية Buddha فى رسائل كتبها الشاعر انطونان ارتو Antonin Artaud والذى مثل فى مسرحية ، للكاتب المسرحى بيرانديللو Pirandello ، على نمط الممثل الصينى الكلاسيكى .. كما أنه أدار مكتب الأبحاث السريالى.

فى مايو قدمت مسرحية اراجون "عند قدم الحائط At the foot of the wall" إلا أنها قوبلت باحتجاج من السرياليين أنفسهم. زاده أن بريتون لم يكن متحمسا بشكل عام للمسرح ولم يكن ليتعاطف كثيرا مع الكتاب المسرحيين السرياليين.

فى يوليو صدر العدد الرابع من مجلة "لاريفيلسيون سيرياليست " أعلن فيه بريتون أنه تولى مسئولية تحرير المجلة بمفرده. وحدد المبادئ العريضة التى بنيت عليها السريالية. تضمن هذا العدد مقتطفات طويلة من محاضرة كان اراجون قد ألقاها فى مدريد، والجزء الأول من مقالة بريتون عن الفن الحديث بعنوان "السريالية والتصوير". فند فيه رأى نافيل من أنه ليس هناك تصوير سريالى.

شغلت السياسة مناقشات السرياليين صيف هذا العام. وبخاصة موقفهم من الشيوعية والتحالف مع جماعة كلارتى. لم يكن هناك فارق كبير فى العقل السريالى بين الحماس للحب والحماس للفعل السياسى. وعلى الجانب الآخر كانت باريس تموج

(1) Malcolm Haslam. Op. Cit.



من اليسار إلى اليمين: جاك بريفير، وسيمون بريفير، اندرية بريتون، وبيير بريفير فى باريس عام ١٩٢٥

بالتحركات السياسية وبخاصة الشيوعية المتأثرة بالأحداث فى الاتحاد السوفيتى والصين والصراع بين ستالين وتروتسكى.

في سبتمبر نشر بيان صاغه بريتون بعنوان d'Abord et toujours La Revolution "الثورة أولا ودائما". فى مقابل شعار جماعة "لاكسيون فرانسيز" أى الفعل الفرنسى "السياسة أولاً". بدأ البيان بتوضيح ضرورة الثورة ورفض الأفكار التى قامت عليها الحضارة الأوروبية ومناهضة الظلم الاجتماعى والطبقى.

أعيد طبع البيان فى العدد الخامس من "الثورة السريالية". الذى صدر فى أكتوبر. كما قدم بريتون مراجعة تروتسكى لسيرة لينين وخطاب من اندريه ماسون يؤكد فيه اعتقاده فى ديكتاتورية البروليتاريا كما تصورها ماركس وحققها لينين ، وأعلن "مرة واحدة وللجميع : أن البوهيمى والثورى كلاهما داخلى"[١].

فى نوفمبر أقيم معرض للتصوير السريالى ، كتب كتالوجه بريتون وديسنوس ، وبيكاسو وكلى وآرب وارنست وماسون وميرو ومان راى وبيير رو. وكان ارنست قد

(1) I Bid.

اخترع طريقة "الحك frottage" وتعتمد على وضع ورقة فوق أسطح غير مستوية "الخشب الحبيبى مثلا" وحك ظهرها بطباشير. إلا أن كمية المعارض التى شهدتها باريس لم تستطع تحويل انتباه الباريسيين عن الموقف الاقتصادى الذى ازداد سوءا.

في عدد أكتوبر نشرت " الثورة السريالية" رسالة الكاردينال ديبوا Dubois" إلى الباريسيين الكاثوليك "يناشد فيها المؤمنين دعم الحكومة حتى لو فشلت فى تلبية طلبات الكاثوليك بتشريع يضمن حقوقهم ، محذرا من أن البديل هو حكومة اشتراكية. وفى النهاية توعد أصحاب برنامج "الثورة أولا ودائما" مشيرا إلى الموقعين على بيان سبتمبر السابق ومنهم السرياليين.

ورغم انتشار التنظيمات الدينية المسيحية منذ تأسيس الاتحاد الكاثوليكى القومى في منتصف ١٩٢٠ إلا أن الذى أزعج السرياليين فعلا هو انتشار الإحياء الدينى – الكاثوليكى – بين المثقفين ، والذى وصل ذروته فى يونيو ١٩٢٥ بتحول جون كوكتو إلى الإيمان. وقد كتب فى العام التالى خطابا إلى صديقه جاك ماريتين قال فيه "الفن للفن والفن للجماهير كلاهما سخف ، أنا أطالب بفن من أجل الله"[1].

لكن انضمام الأب جينجينباخ Abbé Gengenbach إلى السرياليين اعتبر انتصارا لهم إزاء موجة الإحياء هذه. وهو قسيس جزويتى أحب ممثلة فى مسرح الأوديون وتدخلت السلطات الدينية لتجرده من ثيابه الكهنوتية بسبب هذا الحب. وفى عدد أكتوبر من "الثورة السريالية" سرد كيف حاول الانتحار بإغراق نفسه فى بحيرة بسبب تخلى الممثلة عنه ، إلا أنه قرأ التحقيق الذى أوردته المجلة عن الانتحار فعدل وقرر الكتابة إليها ليكشف للناس عن معاملة الكنيسة لخدمها.

١٩٢٦ :

فى أوائل عام ١٩٢٦ – وبعدما بدأ نشر مقالات بريتون حول السريالية والتصوير – افتتح السرياليون فى شارع جاك كالو Rue Jacques - Callot "جاليرى" – صالة عرض – خاصة بهم. وشغلت نفس الحجرات التى كانت تشغلها من قبل جماعة "كلارتى". وأقيمت فيه معارض لمان راى وتونجى وماسون وارب ، وعرضت مجموعات من الفن الساذج يملكها بريتون واراجون وايلوار وغيرهم. وعرضت أعمال أوقيانوسية وأعمال من الهنود الحمر.

(1) I Bid.

كما ارتبط بالحركة فنانون جدد مثل رينيه ماجريت René Magritte الذى أتى للإقامة فى باريس وايف تانجى Yves Tanguy وكلاهما تأثر بأعمال دى كيريكو أثناء إقامته فى باريس.



رينيه ماجريت يحمل لوحته «الحرب الكبرى»
بروكسل ١٩٦٦ تصوير بيل برانت

شهد عام ١٩٢٦ هجوم السرياليين على الفاشية. وعندما أهدى انجاريتى - Ungaretti شاعر صديق لابولليز - قصائده إلى موسيلينى - بعد فشل محاولة اغتياله - ناح ايلوار اليائس الكافر[1]. كما هوجم سياسى محافظ على أعمدة "الثورة السريالية" عندما طالب بحكومة فاشية فى فرنسا.

فى ٤ مايو عطل السرياليون افتتاح باليه روميو وجولييت (الذى صمم مناظرة وملابسه كلا من ماكس ارنست الفنان الالماني وخوان ميرو الفنان الأسباني) بسبب عدائهم لمدير الفرقة سيرج دياجليف الفنان الروسى Serge Diaghilev ونشروا اعتراضهم فى "الثورة السريالية". ولاحظ هنا عالمية السريالية من خلال تعدد جنسيات فنانيها واشتراكهم في عمل واحد ، الأمر الذى تكرر كثيرا ..

في سبتمبر نشر بريتون كراسة بعنوان دفاع شرعى Defence Legitime أوضح فيها فزع السرياليين عندما يجدون أنفسهم كحلفاء لجماعة "كلارتى" فى تعارض مع الحزب الشيوعى الفرنسى. وخيبة أملهم عندما لا يدعون إلى لعب دور هام فى النشاط الأدبى للحزب. كما أوضح اعتقاده بإمكانية التوفيق بين الشيوعيين والفوضويين.

نحو نهاية العام طرد من الحركة السريالية سوبو وارتو بسبب مغامراتهما الفنية التى تعارضت مع أخلاقيات الحركة .. اتهمَ بريتون ارتو أنه أشاع عنه أنه - أى بريتون - أساء إدارة حسابات الجاليرى السريالى. وانه استخدم أموال الجاليرى فى الإنفاق على "يوكى "Yaouki" ، وهى شقراء جميلة كانت تعمل فيه وتزوجت فيما بعد من ديسنوس. كما اتهمه بريتون بعمل تسويات مخزية ، وصداقته لجاك ماريتان الممثل الذى كان

(1) I Bid.



انطونات آرتو عام ١٩٤٨ ، وقبل عام واحد من وفاته

السرياليون يكرهونه. لاحظ هنا حرص بريتون على نقاء سيرته المالية واخلاصه لما يؤمن به مما يدل على أخلاقه . إلا أن مساهمات ارتو لم تتوقف على مجلة الثورة السريالية. بينما انهمك مع ارو Arou وفيتراك Vitrac فى الإنتاج المسرحى. وقد تضمنت أعمالهم معالم هامة فى تطوير الدراما الحديثة. بالإضافة إلى أن ارتو كان قد أوضح عدم رغبته فى "التورط" فى النشاط السياسى السريالي..

في نفس الفترة عقد مؤتمر دولى عن البحث الجنسى فى برلين نظمه الفريد مول Alfred Moll ونوقشت فيه الجوانب البيولوجية والسيكولوجية والاجتماعية والجرائمية للجنس. ورفض فرويد ومؤيدوه الدعوة لحضور المؤتمر بسبب عدائه لنظريات مول. إلا أن نفس المؤتمر أثار اهتمام بريتون فى البحث الجنسى.

كان هناك دافع آخر – فى الواقع – لاهتمام بريتون. ففى نفس الوقت قابل فتاة بالقرب من شارع لافاييت Rue Lafayette وبدأ يتابعها ، حيث قادته إلى مغامرة غريبة ومرعبة ساهمت فى تدهور العلاقات مع زوجته سيمون ، وكتب قصة هذه المغامرة فى كتاب يحمل اسم الفتاة "نادجا Nadja" التى انتحرت فيما بعد.

١٩٢٧ :

فى يناير دخل بريتون واراجون وايلوار وبيريه الحزب الشيوعى الفرنسى بعد مرورهم على لجنة اختبار. إلا أنهم – فيما بعد – اختلفوا مع الحزب بسبب موقفه المؤيد لطرد تروتسكى من الحزب الشيوعى الروسى.

وقد نشر ارتو مقالا بعنوان "فى الليلة الكبيرة أو الخداع السريالى surrealiste "A La grande Nuit ou le Bluff يسخر فيه من انضمام بريتون وأصدقائه إلى الحزب الشيوعى.

تزايدت مشكلة الانضباط داخل الحركة السريالية مع تزايد أعداد المنضمين إليها، وكان كل كاتب أو فنان أو سياسى ثورى شاب ينضم إليها بحثا عن حمايتها له ، لكن يحدث أن يتعارض تطوره الخاص مع مبادئ الحركة لذا كانت تحدث باستمرار عمليات انفصال عنها وانضمام إليها. رغم أن بريتون كان يعلق أهمية كبيرة على ضرورة تحمل الحركة للمخاطر الفكرية.

وشهد المنزل رقم ٥٤ شارع دى شاتو Rue du Chateau فى حى مونبارناس تطورا جديدا فى السريالية على يد جماعة شابة عاشت هناك. استأجر البيت مارسيل ديهاميل Duhamel وعاش معه جاك بريفير Prévert وايف تانجى وجورج سادول الذى دفع الإيجار بدلا من ديهاميل. وارتبط بهم اندريه تيريون Thirion وكانوا أعضاء فعالين فى الحزب الشيوعى الفرنسى..

هذا بينما نشرت جماعة شابة أخرى مجلة اسمها "اللعبة الكبيرة Grand Jeu وقد قدم واحد منهم – روجيه جيلبير ليكونت Rogér Gilbert-lecomte طلبا بإلغاء الخدمة العسكرية موقعا من ٨٣ طالبا. بينما كان عضو آخر – روجيه فولان – Roger Vaullond يعمل فى مجلة "باريس – ميدى Paris - Midi" اليمنية. وكان الجميع منضوين تحت جناح السريالية فى تلك الفترة الأولى المضطربة فكرياً ، والتى سرعان ما استقرت.

١٩٢٨ :

تميزت سنة ١٩٢٨ بأنها سنة اكتمال السريالية. كانت الحركة التى تنازعها الشهرة والشعبية هى حركة الإحياء الكاثوليكية. وقد صارت الكاثوليكية موجة العهد ، بسبب حركات الاهتداء والارتداد. لكن ذلك لم يمنع السرياليين من الرفض الصارم لأى حل دينى لمشكلات الإنسان الحديث.

جمع بريتون مقالاته التى نشرها فى "الثورة السريالية" عن السريالية والتصوير ونشرها فى كتاب بنفس الاسم فى فبراير ١٩٢٨ وأضاف إليها مقالات أخرى. وجاء الكتاب دراسة هامة عن الفنانين السرياليين الرواد.

شهد هذا العام تزايدا جدليا فى الصراع بين الشيوعية وأعدائها فى فرنسا. فى مجلس النواب كَون المحافظون أغلبية قوية وأنشأت الحكومة فرقا خاصة لمكافحة الشيوعية حتى أنه عندما اصطدم العمال مع البوليس فى منطقة "افرى Ivry" اعتقل ١٣٠٠ عامل وصدر قرار بتحريم المظاهرات. وفقد الحزب الشيوعى الفرنسى نصف مقاعده فى انتخابات هذا العام كما فقد كثير من أعضائه - الأعضاء فى جماعات أخرى مثل السريالية - بسبب نظامه الحزبى الصارم. ومن جهة أخرى صُدم كثير من أعضاء الحزب فى مواقف السرياليين وبخاصة فى الجنس والحب.

نشر أراجون بحثه حول الأسلوب، وبدأ فيه مهاجما عنيفاً للأدب الفرنسى الحديث. لقى الكتاب إقبالا جماهيريا ورشح ليكون واحدا من أكثر كتاب جيله تألقا. كانت نانسى إبنة لورد وليدى كينار Cunard واحدة من المعجبين. كان جمالها إنجليزيا مميزا ، نحيفة ، نمشه ، شعرها جوزى. دعت اراجون لزيارتها فأحبها. فى سبتمبر زار فينيسيا. هناك كان هنرى كرودر Crowder عازف بيانو فى فرقة تطوف أوربا، وقررت نانسى إمتلاكه.. وجد اراجون فجأة نفسه وحيدا فى مدينة غريبة. حاول الانتحار فى غرفته بالفندق بتناول جرعة مفرطة من المخدرات. إلا أن صديقا إنجليزيا اكتشفه وعولج.

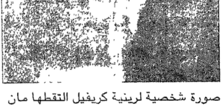
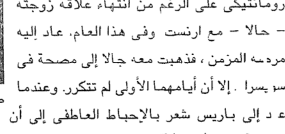
عندما عاد اراجون إلى باريس لم يكن قد شفى من نانسى. ذهب إلى جماعة شارع دى شاتو الذين رعوه خلال نقاهته العاطفية. بعد ذلك - فى نوفمبر - قابل اراجون سيدة روسية شابه فى رفقة ايليا اهرنبرج Ilya Ehrenburg الذى اعتاد لقاءه فى مونبارناس. كانت هذه السيدة متزوجة من فرنسى قابلته فى موسكو أثناء الثورة وفرت معه عبر سيبيريا إلى الولايات المتحدة وتزوجا هناك. وعندما عادا إلى باريس اختلطت بالفنانين الطليعيين. كانت السيدة - "الزا تريوليه" - تواقة للتعرف على اراجون ، وعندما تعرفت عليه انجذبت إليه ، وأحبته. بينما كانت أختها "ليلى" "Lili" تهيم فى روسيا بالشاعر الشاب "مايا كوفسكى". إلا أن عواطف اراجون لم تكن رائقة، كذلك بريتون ، ومعاً كتبا "كنز اليسوعيين "The Treassure of the jesui" التى قدمت فى أول سبتمبر على مسرح أبوللو. كانت سلسلة من الاسكتشات الهجائية قدمت ضمن الاحتفال بذكرى الممثل رينيه كريزتى Rene Crestë.

واحد من هذه الاستكتشات دار حول مصرع أمين الصندوق العام للإرساليات المسيحية فى أوائل العام. وآخر هاجم السياسات المالية للحكومة. والثالث كان حنيناً لذكريات الماضى القريب - سنوات الحرب - حيث نجد طالبين فى الطب يهتمان

بالتخيلات اللاواقعية.

ويعلق مؤلف كتاب "العالم الحقيقى للسرياليين" على هذا العرض قائلا: "لو كان ارتو أو سوبو هو الذى كتب هذا العرض لقوبل بالمقاطعة والاحتجاج من بريتون واراجون" [1].

بول ايلوار – أيضا – كان تائها فى عذاب رومانتيكى على الرغم من انتهاء علاقة زوجته – جالا – مع ارنست وفى هذا العام، عاد إليه مرده المزمن ، فذهبت معه جالا إلى مصحة فى سويسرا . إلا أن أيامهما الأولى لم تتكرر. وعندما عاد إلى باريس شعر بالإحباط العاطفى إلى أن

صورة شخصية لرينية كريفيل التقطها مان راى عام ١٩٢٩

قابل "نيش Nusch". ذات يوم كان يتسكع مع رينيه شار - René Char الشاعر السريالى الجديد الذى جذبه ايلوار إلى الحركة – فرأيا سيدة شابة كانت تتطلع إلى تصوير ميرو المعروض فى جاليرى فاييت Fayette فتحدث معها ايلوار ونادى (تاكسى) أخذهما معا فى رحلة لم تنته حتى مات الشاعر عام ١٩٥٢.

فى نهاية العام قدم ميرو إبن بلده الفنان سلفادور دالى Salvador Dali إلى السرياليين تسبقه شهرته الثورية. حيث أدت قيادته – لجماعة ثورية ضمت الشاعر جارسيا لوركا والسينمائى لويس بونويل فى مدرسة الفنون الجميلة فى مدريد إلى سجنه وطرده من المدرسة.

١٩٢٩ :

فى بداية ١٩٢٩ كتب بريتون خطابا للسرياليين طالبهم فيه بالتفكير فى أعمال مشتركة والحرص على وحدتهم. وكان هذا الخطاب بداية عملية "تطهير" داخل صفوف السرياليين.

فى بداية العام أيضا زار "ماياكوفسكى" [٢] باريس وأقام له السرياليون حفلة في

(1) Ibid. P194

(٢) فلاديمير فلاديميروفيتش ماياكوفسكى Maiakovski شاعر روسى ولد فى جورجيا عام ١٨٩٣ ومات فى موسكو عام ١٩٣٠. غادر جورجيا عام ١٩٠٦ بعد موت والده ليواجه حياة صعبة فى=



فى اتجاه عقارب الساعة، أعلى من اليسار. ماكسيم الكسندر، لوى اراجون، اندرية بريتون، لويس بونويل، جون كوبين، بول ايلوار، مارسيل فورييه ، رينيه ماجريت، البرت فالنتين، اندرية تيريون، ايف تانجى، جورج سادول، بول نوجيه، كامى جومان، ماكس ارنست، سلفادور دالى. فى الوسط تصوير من رينيه ماجريت عام ١٩٢٩

مقر جماعة دى شاتو حضرتها الزا واراجون .. هناك بدأت الرومانتيكية فى شعر اراجون تعبر عن واحدة من أشهر قصص الحب فى القرن العشرين: الزا واراجون.

فى ١١ مارس عقد اجتماع فى بار "دى شاتو" – نفس الشارع الذى تقيم فيه جماعة دى شاتو – قرءوا فيه إجابات على خطاب بريتون. تحدث بريتون وريمون كينو بأسف عن تفضيل بعض الحاضرين للعمل الفردى. موضحا أن الفعل الجماعى فقط يستطيع تصحيح الانحرافات الفردية. وحذر كينو من سقوط أدبهم وشعرهم فى مذهب الشك Scepticism. حاول أعضاء جماعة "اللعبة الكبيرة" ضرب جماعة "دى شاتو" عن طريق مطالبتهم بمناقشة موقف السرياليين أعضاء الحزب الشيوعى من موافقة الحزب على طرد تروتسكى ونفيه من روسيا. إلا أن محاولتهم فشلت. بل أُرغم أحدهم – "فييان Vailland" للموافقة على نشر تراجعه عن آرائه فى الجريدة التى يعمل بها "بارى ميديس وانتهى الاجتماع بوابل من الاتهامات والاتهامات المضادة مما أدى إلى انشقاقا داخلية. الذين خرجوا من صفوف الحركة كان معظمهم من الشبان الذى لم ينضجوا فى رعب الحرب العالمية الأولى، ولم يحسوا بإنقاذ بريتون للسريالية من عدمية الدادا.

أثرت هذه الإنشقاقات فى بريتون. شعر بحاجة إلى إعادة تنظيم الحركة والعمل من أجل تماسكها وتأكيد مبادئ جديدة .. وبعد خمس سنوات من البيان السريالى الأول كتب بريتون البيان الثانى ونشره فى نهاية العام ، كما أعاد طبعه فى العدد رقم ١٢ من الثورة السريالية ، هاجم فيه الأعضاء المنشقين ، وأوضح المبادئ الجوهرية للسريالية. مضيفاً إليها مبدأ "الضرورة الثورية". ومنادياً بالاعتقاد فى "القوة الخفية Occultization" للسريالية.

فى ربيع العام تعاون سلفادور دالى مع لويس بونويل فى فيلم "كلب أندلسى Un chien Andalou" الذى عرض فى يونيو على مجموعة صغيرة من المدعوين فى استوديو ايرسيلين Ursulines ورحب به بريتون وأصدقاءه كتحفة سريالية.

= موسكو والتحق بالحزب البلشفى عام ١٩٠٨. كان ماياكوفسكى الذى عاش حياته كالشهاب شاعر المستقبل في الاتحاد السوفيتى. أصدر عام ١٩١٢ مع ثلاثة من زملائه البيان المستقبلى: "صفعة على ذوق الجمهور" . ونشر عام ١٩١٥ قصيدته الكبيرة "سحابة في بنطلون en Pantalon Nuage" هاجم فيها "العالم كما هو". وفى عام ١٩١٧. تأجج بالثورة، فأصدر "ثورتي .. غنائية للثورة". وعندما مات لينين قائد الثورة الشيوعي تأثر ماياكوفسكى بشدة فكتب قصيدة أطلق عليها اسم "فلاديمير ايلتش لينين". لكنه لم يفقد تفاؤله ، ولا إيمانه الثورى حتى أنه كتب قصيدة سياسية ثورية مباشرة عام ١٩٢٧ بعنوان "حسن" . ومع ذلك ، فقد ظل يواجه مشاكل شخصية وعداء من بعض الأوساط الأدبية والسياسية لاتجاهه المستقبلى .. فانتحر.

هذا بينما فقد ايلوار جالا نهائيا خلال الصيف حينما زار دالى فى بيته على الساحل الشمالى لكاتالونيا – فى أسبانيا – هناك عثرت جالا على عبقرية جديدة – دالى – وارتبطت به حتى مات.

فى هذا الصيف بدأ دالى يرسم عمله السريالى الأول الذى أطلق عليه ايلوار "المباراة الكئيبة". وفى نهاية العام أقام دالى معرضا لأعماله السريالية فى جاليرى – فى باريس – كان يملكه السريالي البلجيكى كامى جويمانز Camille Goemans.

فى نفس العام دعا الكونت نوىً Viconte Charles de Noailles مان راى إلى فيلته فى جراس Grasse لعمل فيلم أطلق عليه راى "سر قلعة النرد" de Dés Le Mystére du chateau.

١٩٣٠:

استهل السرياليون العام الجديد بمعركة .. فى فبراير ١٩٣٠ اقتحمت جماعة سريالية على رأسها بريتون نادى ليلى يسمى "مالدورو" – اسم قصيدة لوترپامون الشهيرة – وصاحوا فى الزبائن: "نحن ضيوف الكونت دى لوتريامون"، فنشبت معركة طُعن فيها رينيه شار فى فخذه.

وفى فبراير أيضا كان المخرج السينمائى الروسى الكبير ايزنشتاين فى باريس. صحبه ايلوار إلى مسرح الكوميدى فرانسيز لمشاهدة مسرحية كوكتو "الصوت الإنسانى Le voix hummaine" وفى أحد مشاهدها تتحدث ممثلة مع حبيبها فى التليفون. فجأة قاطعها ايلوار ملوحا بصحيفة صائحا: "قذر، كفى، كفى، إنه ديبورد Desbordes على الطرف الآخر".. ايلوار كان يشير إلى ديبورد الذى قيل أنه كانت تربطه علاقة جنسية شاذة بكوكتو. إلا أن الجمهور هاجمه – واحد منهم أحرق ركبته بسيجارة – وطردوه من المسرح.

فى الشهر التالى تورط لوى اراجون فى معركة أخرى. عندما انتحر ماياكوفسكى فى موسكو نشر اندريه نيفنسون Nevinson في مجلة "نوفيل ليتيراتير" مقالا فسر فيه انتحاره باضطهاد الحكومة السوفيتية له. فذهب اراجون إلى منزله غاضبا ونشبت بينهما معركة أصيبا فيها: تورم وجه اراجون وكسرت ذراع نيفنسون.

بعد ذلك نشر ١٢ منشقا سرياليا كتيبا بعنوان "جثة" "Un Cardavre" يهاجمون فيه بريتون ويصفونه بالكاهن Cure ووصفوه أيضا بالمنافق ومحب الحظائر. وقد

استخدم المنشقون السرياليون نفس العنوان الذى استخدمه بريتون لكتيب ضد اناتول فرانس: "جثة". ورد عليهم بريتون فى الصيف بنشر طبعة أخرى من البيان الثانى استشهد فيها بمواقفهم قبل انشقاقهم. وحمل رد بريتون عنوان "فعالية ما قبل وما بعد".

"لقد وسع البيان السريالى الثانى دائرة الفهم السريالى، ومن أهم فضائله أن أعطى الفكرة الملهمة والتى تتحدث عن النقطة التى يجدر بالعقل بلوغها فى توحيد القوى والتأليف بينها. ويشعر القارئ لدى مطالعة هذه الوثيقة، أن المعركة قد مرت ، وأن هذا البيان تعبير دقيق فلسفى عما جاء فى المنهج القوى الذى أعلن عنه فى البيان الأول. وفيه يرفض بريتون رعاية الشعراء: رامبو وبودلير ودى ساد ، التى اعترفت بها السريالية فى أول عهدها. وفيه يفصل عددا كبير ممن كانوا معه ، ويوثق ارتباطه بالثوريين"[١].

فى نفس الصيف ساهم دالى مع بونويل في سيناريو فيلم آخر أنتجه الكونت نوى اسمه"العصر الذهبىL'Age dor" اشترك فى تمثيله بعض الفنانين والشعراء السرياليين.

فى يوليو صدر العدد الأول من مجلة سريالية أخرى باسم "السريالية فى خدمة الثورة "Le surrealism au service de La Revoluti" لم تكن تختلف كثيرا عن المجلة السابقة. إلا أنها أفسحت صفحات أكثر للمقالات النظرية والسياسية. ومنها مناقشة انتحار ماياكوفسكى. ورسالة وجهها سادول وكوبين يهينان فيها الجيش. وقد تعرض سادول بسببها للسجن ففر إلى موسكو. ومقالات أخرى تهاجم الكنيسة والاستعمار الفرنسى ، ونقد لكتب فرويد ومهاجمة الطب النفسى فى فرنسا.

فى أكتوبر سافر اراجون والزا إلى موسكو وعاشا فى الشقة السابقة لـ ماياكوفسكى واتصلا بسادول. كما اشترك اراجون وسادول فى "المؤتمر الدولى الثانى للأدب الثورى" الذى عقد فى خاركوف فى نوفمبر. وقد أصدر المؤتمر إشادة بالقيمة الثورية للسريالية. إلا أن الحزب الشيوعى أوقعها هناك في فخ أدى إلى افتراق القطبين بريتون واراجوان.

خلال هذا العام، أنتج السرياليون أعمالا هامة. ذهب بريتون ورينيه شار وايلوار – الذى حرمه البوليس من جواز سفره – للاستجمام فى منطقة فوكليز Vaucluse. هناك ساهم ايلوار مع بريتون فى كتابة "الحمْل بلا دنس "L'immaculée Conception" وهو بحث فى إمكانية الإبداع عند مستوى الجنون .. كما ألف ثلاثتهم قصيدة "أعمال بطيئة "Ralentir Trava" ونشرت لوحة ارنست "حلم فتاة صغيرة طلبت الدخول في الرهبنة". ولوحة دالى "المرأة المرئية" اللتان شكلتا إضافة كبيرة للفن السريالى.

(١) والاس فالى. مرجع سابق ص ١٥٩ .

وبالإضافة إلى فيلم "العصر الذهبى"، بدأ اراجون وبريتون كتابة نص أوبرا "فاوست الثالث".

١٩٣١ :

فى مايو ١٩٣١ أُفتتح فى غابة فانسان معرضا للمستعمرات الفرنسية. ضم هياكل ومعابد أسيوية متعددة الأدوار ومنتجات مصنوعة من المواد الخام المنهوبة من شعوب الهند الصينية، وموسيقى ورقصات تمثل شعوب المستعمرات.

من أعلى لأسفل: مارى بيرت، ماكس ارنست، لى ميللر، ومان راى عام ١٩٣١

إشمأز السرياليون من هذا المعرض وردوا عليه بتنظيم معرض آخر. وضع الحزب الشيوعى الفرنسى تحت تصرفهم الجناح الروسى فى معرض الفنون الزخرفية. وافتتحوا فيه معرضهم تحت عنوان "الحقيقة حول المستعمرات". يدافعون فيه عن شعوب المستعمرات الفرنسية.

وقد أصدر بريتون فى هذا العام كتابه "الاتحاد الحر L'union Libre" بدون ذكر اسمه ولا اسم الناشر، لكنه أعاد نشره فى مؤلفات أخرى.

فى نوفمبر اتصل هانز آرب وجياكوميتى بالسريالية. وفي الشهر نفسه من عام ١٩٣١، نشر اراجون قصيدة طويلة بعنوان "جبهة حمراء Front Rouge" فى مجلة "أدب الثورة العالمية La Litterature de la Revolution Mondiale". وقد هوجم عليها وأتهم "بالعمل على إفساد الجيش والوطن" وتعرض للحكم عليه بخمس سنوات وأُثيرت ما اشتهرت باسم "مسألة اراجون".

١٩٣٢ :

رغم خلافه مع اراجون بدأ بريتون فى يناير ١٩٣٢ حملة لجمع التوقيعات على عريضة كتبها ترفض أى محاولة للسلطة فى محاكمة شاعر على قصيدة. وجمع بريتون خلال أيام قليلة ٣٠٠ توقيع على عريضته التى جاء فيها: نحن نحتج ضد هذه المحاولة لمحاكمة نص شعرى، ونطلب التوقف فورا عن مقاضاة الشاعر". كان من بين الموقعين على العريضة بيكاسو، وبراك، ليجيه، ماتيس، ليكوربيزيه، بريخت، توماس مان،

لوركا. ووجد اراجون "سينياك" Signac يعرض عليه الاختفاء فى منزله فى إقليم بريتانى.

لم يكتف بريتون بالعريضة ، بل شعر أنه من المهم التعبير عن رأيه بوضوح أكثر فأصدر كتيبا حمل عنوان "بؤس الشعر La Misére de La Poesie" لكنه بنى دفاعه عن اراجون على أساس سريالى. أى أن كتابة الشاعر السريالى تأتى استجابة مباشرة لما يمليه عليه لاوعيه وبالتالى لا يمكننا محاكمة لاوعى الشاعر. ومع ذلك سلم بريتون بأن قصيدة "جبهة حمراء" ليست سريالية تماما.

فى نفس الكتيب هاجم بريتون "التهريج الأدبى" الذى لازم الكتبة المأجورين فى صحيفة "لومانيتيه" وهى صحيفة الحزب الشيوعى الفرنسى ، والتى تصدر حتى الآن.

إلى أن جاءت صدمة أخرى : فى ١٠ مارس قرأ بريتون – بذعر – فى لومانيتيه "أخبرنا رفيقنا اراجون أنه ليس له علاقة بالمطبوع المسمى (بؤس الشعر) الموقع من اندريه بريتون. ويرجو أن يكون واضحا له أنه يستنكر كل ما جاء في الكتيب. وما أثاره حول اسمه. كما يدين الكتيب لأنه ضد النضال الطبقى والثورى".

وقد رد عليه بريتون بكتيب آخر حمل اسم "الدوارة" أو "نهاية مسألة اراجون". فيه يضع اراجون خارج الحركة السريالية. بينما تفرغ الأخير مع سادول ويونويل وآخرين للحركة الشيوعية.

وأصبح اراجون محررا فى مجلة تسمى "النضال ضد العقائد الدينية". ومع ذلك لم تنته العلاقة رسميا بين بريتون والحزب الشيوعى الفرنسى الذى استمر فى الهبوط. فحصل فى انتخابات هذا العام على ١٠ مقاعد فقط فى البرلمان. بينما عاد الموقف الاقتصادى فى فرنسا إلى التدهور وشهد بطالة وكساد. على الرغم من تتابع رؤساء وزراء اشتراكيين وراديكاليين.

١٩٣٣ :

شهد عام ١٩٣٣ تألق النازية فى ألمانيا. وحمل أول شهوره تنصيب هتلر مستشارا لألمانيا بعد تزايد شعبية الحزب النازى. انتشر تأثير النازية سريعا فى فرنسا. وتشكلت تنظيمات نازية وفاشية عديدة منها "المنظمة الوطنية" التى هاجمت سينما "ستوديو ٢" فى العرض الأول لفيلم "العصر الذهبى". ومنظمة "الشبان الوطنيين" المميزين بالبيريهات الزرقاء والتى كان يمولها مليونير يدعى ببير تيتنجر Taitinger. وكان

هناك "الفرانشيست" بقيادة مارسيل بيكار المعادين للسامية. كما شكل فرانسوا كوتى منظمة "التضامن الفرنسية Solidarité Frfancaise".

فهل يفسر هذا تراجع المجلات الطليعية وعلى رأسها مجلة "السريالية فى خدمة الثورة" التى سجل شهر مايو الصدور الأخير لها؟. كما سجلت نفس الفترة اختفاء عدد من المجلات الطليعية الأخرى فى أوربا مثل "مارزMarz" و"دير شتيرن Dur Shturn" فى ألمانيا بسبب الأ زمات المالية.

فى يونيو تم طرد السرياليين من "جمعية الكتاب والفنانين الثوريين A..E.A.R" التى ساهم في تأسيسها الحزب الشيوعى الفرنسى فى يناير من نفس العام . وفى نفس الشهر صدرت مجلة "كومين Commune" برعاية الجمعية وعمل اراجون كسكرتير تحرير لها.

وجد السرياليون بعد اختفاء مجلتهم منفذا فى مجلة "مينوتور Minotaure" التى كان يديرها ادوار تيرياد Edouard Teriade والتى بدأ صدورها فى نفس الوقت الذى انتهت فيه المجلة السريالية. كانت مجلة مختلفة كثيرا عن مجلات السريالية رغم اهتمامها بالأدب والفن وعلم النفس. في هذه المجلة عاشت السريالّية مرحلة مختلفة من الازدهار. تحررت من ضرورات السياسة واندمجت أكثر فى هواجسها المفضلة. فيها كتب بريتون مثلا عن أحدث أعمال بيكاسو ، وناقش ايلوار شعر بودلير.

كما شهد هذا العام مولد حركة سريالية تشيكوسلوفاكية. وقدوم فيكتور برونر الذى ولد فى بوخارست إلى فرنسا حيث شارك تانجى وجياكوميتى السكن وانضم للسرياليين وأقام أول معرض له فى جاليرى بيير، كتب له بريتون مقدمة الكتالوج.

١٩٣٤ :

مساء ٦ فبراير طوق بوليس الخيالة مظاهرات تجمعت فى ميدان الكونكورد وضمت كثيرا من المحاربين السابقين. إلا أن جماعة "صليب النار Le Croix de feu" حاولت الهجوم على البرلمان من الخلف. وحاولت الجماهير الغاضبة على الحكومة قتل وزير البحرية. استمر القتال بين المتظاهرين والبوليس حتى منتصف الليل. وأسفر عن قتل ١١ شخصا وجرح أكثر من ألف .. وقد قررت لجنة تحقيق أن هذه الأحداث "لم تكن مظاهرات عفوية بل عصيان مسلح حقيقى أُعد بدقة"[1] . وكان هذا واحدا من أكثر تفاعلات

(1) Malcolm Haslam. Op. Cit P 231.

التنظيمات السياسية المختلفة وضوحا.

خلال أسبوع من هذه الأحداث ظهر كتيب اسمه "نداء للنضال" حاملا توقيعات السرياليين مع أخرين. كان النداء موجها للمثقفين ليشكلوا جبهة واحدة ضد الفاشية.

في العدد الخامس من مجلة "مينوتور" الذى صدر في مايو نشر جون ليفى مقالة طويلة حول فيلم "كنج كونج" معتبرا إياه تحفة سريالية. وطور دالى فكرته عن "البارانويا كريتيك". أو النقد الهذيانى أو النقد القائم على البارانويا أو الهذيان الجنونى، وسوف نوضح هذه الفكرة فيما بعد .كتب د. جاك لاكان مقالة يوضح فيها المفهوم النفسى لأشكال البارانويا حيث حلل الأختين بابان - Papin وهما خادمتين قتلتا مستخدميهما بوحشية بسبب اضطهادهما لهما ونشرت المجلة صورهما قبل وبعد الجريمة. بل ودافعت عنهما بسبب المعاملة القاسية التى سحقتهما.

الشيء نفسه تقريبا فعلوه مع فيوليت نازيير Violette Naziere التى قتلت أبوها بالسم وحكم عليها بسجن طويل. نشروا مقالا يدافعون فيه عنها موضحين أسباب جريمتها باغتصاب والدها لها وعمرها ١٥ عاما ودفعها لاحتراف البغاء حيث أصيبت بالزهرى من أبيها الذى نقل العدوى إلى أمها المريضة أيضا. وتضمن المقال لوحة لدالى اسمها "بورتريه بارانويا لفيوليت نازيير".

فى أغسطس تزوج بريتون من جاكلين لامبا. وفى نفس الشهر حدثت خطوة أخرى نحو القطيعة الكاملة بين الشيوعية والسريالية ، فى المؤتمر الأول للكتاب السوفييت، أذاع اندريه زادانوف بيان الواقعية الاشتراكية الذى اختلف معه بريتون ، ونشر فى ديسمبر مقالة بعنوان "أخبار الشعر العظيم" فى مجلة مينوتور موضحا التعارض بين الشعر والمنفعة ومؤكدا على أهمية التلقائية (أو الآلية). "هذا بينما بدأ تودد الحزب الشيوعى الفرنسى للاشتراكيين لتأسيس كتلة يسارية قوية ، ولإقامة علاقات جيدة مع الاتحاد السوفيتى تحوطا لمواجهة الخطر القادم من ألمانيا النازية."

فى نفس العام ، ألقى بريتون محاضرة فى بروكسل ، عبر فيها عن انقسام النشاط الفنى عند السرياليين إلى نوعين مختلفين ، وان اتخذ تعبيره شكلا أكثر تعميما: "هناك فى واقع الأمر مشكلتان قائمتان: الأولى هى مشكلة المعرفة والتى برزت في مطلع القرن العشرين من خلال البحث فى كنه العلاقة بين الوعى واللاوعى. وعلى ما يبدو فإن إرادة القدر قد اختارتنا نحن السرياليين لكى نتصدى لهذا الأمر ، فلقد كنا أول من حاول معالجة المشكلة مستعينين فى ذلك بطريقة مميزة خاصة بنا ، مازالت تبدو لنا حتى الآن



لوحة للفنان فالنتين هيجو بعنوان «كوكبة نجوم» رسمها عام ١٩٣٥
وتصور ٦ من نجوم السريالية هم:
بول ايلوار واندرية بريتون – فى المنتصف –
وتريستان تزار وبنجامات بيرية ورينية كريفيل ورينيه شار

كإحدى أقدر وأفضل الطرق لبلوغ الكمال. أما المشكلة الأخرى التي تواجهنا فهى مشكلة التفاعل على نحو مناسب مع المجتمع وقضاياه".

وفى اعتقادنا "أن المادية الجدلية هى الطريق الأمثل للتعبير عن هذا التفاعل والذى لايمكن أن نتقاعس عنه متى ظللنا على إيماننا بأن تحرير الإنسانية هو الخطوة الأولى نحو تحرير الروح. وأن تحرير الإنسانية لن يرى النور إلا من خلال ثورة البروليتاريا".[1]

١٩٣٥ :

فى مايو ظهرت ثمرة من أهم ثمرات السياسة السابقة .. فقد وقعت معاهدة فرنسية – روسية وحشد الحزب الشيوعى الفرنسى إمكانياته لتدعيم سياسة فرنسا الخارجية.

فى الشهر التالى – يونيو – عقد "مؤتمر الكتاب للدفاع عن الثقافة" فى قصر الميتيواليتيه "Palais de la Mutualité". نظمته لجنة ضمت بين أعضائها متعاطفين مع الثورة الروسية وكان من بينهم باربيس وجيد وبريخت والدوس هكسلى واراجون. رفض المؤتمرون أن يتحدث أمامهم بريتون أو كريفيل الذى انتحر بعد ذلك.

أثناء انعقاد المؤتمر ، كانت إيطاليا تستعد لغزو أثيوبيا بينما كان ١٥ ألف فاشى فرنسى يعيشون في الجزائر تحميهم الطائرات.

وبدأت بوادر حرب عالمية ثانية .. حينما أعلن موسولينى احتلال أثيوبيا صاغ بريتون بيان "هجوم مضاد Contre attaque"، "المعركة الواحدة للمفكرين الثوريين" ووقعه سرياليون ومتعاطفون معهم مثل جورج باتاى Bataille يدعو فيه إلى ضرورة القيام بثورة بروليتارية تصد المد الفاشى.

على الصعيد الفنى شهد هذا العام افتتاح معرض سريالى دولى فى براغ حضره بريتون وايلوار. كما شهد تطوير اوسكار دومينجيز Oscar Dominguez – الذى أتى إلى باريس من جزر الكنارى – لأسلوب نقل الرسم الملون أو Decalcomanie عن طريق وضع سطح ورقة فوق أخرى عليها جواش وضغط سطحى الورقتين ينتج عنه أشكالا غريبة وصور مصادفة. كما أقام في نفس العام معرضا لتصويره السريالى.

شهد العام نفسه عودة برونر إلى بوخارست حيث كون هناك جماعة سريالية شارك فى نشاطها حتى عام ١٩٣٨.

---

(1) H. Read. Op. Cit. P 134.

١٩٣٦ :

فى مارس احتلت ألمانيا منطقة الراين ، وذلك قبيل الانتخابات العامة الفرنسية التى فازت بها الجبهة الشعبية – الاشتراكيون حلفاء الحزب الشيوعى الفرنسى – ورأس ليون بلوم الوزارة الجديدة. بعد الانتخابات – مايو ويونيو – شهدت فرنسا موجة من الاضطرابات بدأت فى مصانع الطائرات حول باريس وانتشرت إلى مختلف المصانع. لم يكن وراء هذه الاضطرابات أى تنظيم وإنما كانت عفوية احتجاجا على الأجور المنخفضة وظروف العمل السيئة. تفاوض بلوم مع المضربين ووافق على زيادة الأجور والإجازات.

في جاليرى راتو Ratton أقيم فى مايو معرض سريالى. وفى يونيو أُفتتح فى لندن معرض دولى للتصوير السريالى فلقد كانت العالمية واحدة من الأهداف الرئيسية للحركة تساعدها فى هذا لغة الفن العالمية.

خلال العام أقام هانز بلمر Hans Bellmer [١] أول صلة له بالسرياليين فى باريس حيث قرر البقاء فيها بعد موت زوجته. وأحضر معه من برلين كتاب صور فوتوغرافية يعرض دمى ذات تعبيرات جنسية مثيرة وصفت بأنها إثارة لأحلام "استحواذية تذكريه".

في يوليو بدأت الحرب الأهلية الأسبانية . وفى ١١ أغسطس كتب بنجامان بيريه الذى كان هناك لبريتون: "لو أنك تستطيع رؤية برشلونة كما هى اليوم مزخرفة بكنائس حوائطها محترقة ، فقط هى المنتصبة ، سوف تبتهج مثلى" [٢] .

اتصل بيريه بالفوضويين فى برشلونة. بينما وقفت ضدهم الفرق المسلحة والرجال الذين وصلوا من روسيا. وأسرعت ألمانيا وإيطاليا بدعم فرانكو ديكتاتور أسبانيا. فى سبتمبر أوضح بيريه فى خطاباته إلى بريتون أن الحكومة الشيوعية أعادت إحياء نظام برجوازيى برشلونة.

كما طلب من بريتون نسخة من إعلانه ضد محاكمات موسكو للتطهير. فى أكتوبر ابتهج بيريه لعلمه أن بريتون لم يوقع بيان التهنئة للاتحاد السوفيتى على دعمه الجمهورية الأسبانية.

فى هذا العام يعطى بريتون نظرته البانورامية – الشاملة – للحركة السريالية منذ بدايتها الأولى فى عام ١٩١٩ عندما نشر كتاب الحقول المغناطيسية ، وحتى العام

(١) هانز بلمر مصور فرنسى من أصل المانى (١٩٠٢ – ١٩٧٥)
(2) Malcolm Haslam. Op. City. P 234.

١٩٣٦: "مرت السريالية بحقبتين أولهما ذات ميل صريح إلى تغليب الحدس والبديهة بينما تميزت ثانيتهما بغلبة التعقل والتفكير العميق". ويمكن أن نوجز تعريفنا للحقبة الأولى بالحديث عما سادها من إيمان بقوة سلطة الفكر وغلبته فوق كل شيء إذ عده السرياليون قادرا على تحرير نفسه بواسطة مابه من إمكانات وقدرات ، ولقد واكب هذا الاعتقاد ذيوع رأى آخر أراه اليوم من أشد الآراء ابتعادا عن الصواب، وأعنى بهذا الرأى القائل بأن الفكر له السلطان المطلق على المادة. أما تعريف السريالية الذى عرف طريقه إلى المعاجم – وهو التعريف المأخوذ عن مانفيستو ١٩٢٤ – فهو لايضع فى اعتباره سوى تلك النزعة المثالية الخالصة .. وهو فى ذلك يوحى إلى بأننى كنت أخدع نفسى حينذاك إذ أخذت عن التفكير الأوتوماتيكى والذى لا ينأى بنفسه فقط عن أى سلطان للعقل عليه ، بل إنه ينأى بنفسه أيضا عن "أية اعتبارات جمالية أو أخلاقية" وكان من المفروض على الأقل أن نقول (أية اعتبارات جمالية أو أخلاقية تصدر عن الوعى)..

"ولم تكن هناك أية اتجاهات سياسية أو اجتماعية ذات كيان متماسك قبل عام ١٩٢٥ وأعنى بهذا (ويجب التأكيد على هذه النقطة) قبل اندلاع الحرب المراكشية والتى أيقظت فينا مرة أخرى تلك الكراهية التى كنا نكنها بوجه خاص لما تفعله النزاعات المسلحة بالإنسان، كما أنها وضعت نصب أعيننا فجأة ضرورة القيام باحتجاج جماهيرى ، لذا فتحت شعار La Revolution d'Abord et Toujours (الثورة أولا ودائما) اتحد السرياليون الحقيقيون مع ٣٠ من رجال الفكر الآخرين لكى يعبروا عن سخطهم واحتجاجهم ، وكان ذلك فى أكتوبر ١٩٢٥، وعلى الرغم من أن هذا الاحتجاج كان ذا أيدلوجية مشوشة ومضطربة إلا أنه قد شهد التخلص من طريقة تفكير بأكملها وميلاد اعتبارات أولية جديدة كان من شأنها أن تحدد المسار المستقبلى للحركة ككل". [1]

: ١٩٣٧

فى هذا العام وضع مصمم الأزياء شياباريللى Schiaparelli زهورا على مانيكان من الجبس ملونة بالأحمر والوردى وسماها "صدمة". ورسم سلفادور دالى رسوما في صندوق من القماش الرمادى ووضعه فى محل شياباريللى ، كما طبعت بعض تصميماته على ملابس نسائية.

حينما أرسلت ماى وست Mae West موديلا لها من الجبس إلى شياباريللى قام

(1) What is Surrealism? trans. David Gasscoyne, London. 1936. PP. 50-1

دالى بتصميم كنبة على شكل استدارة شفتيها. كما قام ليونور فينى Leonore Fini بعمل رسوم سريالية مصقولة لمحلات أزياء ، وصمم زجاجة عطر لشياباريللى. لقد انتشرت التصميمات والرسوم السريالية فى الزخرفة والديكور ، حتى ديكورات المنازل.

فى ربيع هذا العام هوجمت مدينة جرنيكا – الأسبانية الصغيرة – بالقنابل .. وخلدها بيكاسو بلوحته المشهورة بذات الاسم ، كما خلدها ايلوار فى قصيدة له. وفى هذا العام أيضا أصدر بريتون "القصر المرصع بالنجوم Le Chateau etoile" و"الحب المجنون L'amour fou" وكذلك "من الدعابة السوداء De L'Humour noir".

١٩٣٨ :

فى يناير ١٩٣٨ افتتح المعرض الدولى للسريالية الذى نظمه بريتون وديشامب فى جاليرى الفنون الجميلة ، بناء على طلب صاحبه جورج فيلدينشتين George Wiledenstein. رغم أن المعرض لم يكن من المعارض التى اعتاد الجاليرى أن يقدمها. إلا أنه جاء بمناسبة سلسلة معارض نظمها للحركات الحديثة فى الفن. انتصبت فى المعرض دمى من الجبس "خرفت كل واحدة على شكل أحد الفنانين.

كان هدف المعرض إدهاش المتفرج واستفزاز مشاعره وإثارة رغباته المكبوته. تدلت أجولة فحم من السقف. فى كل ركن من الصالة الرئيسية كانت هناك أسِرة كبيرة مغطاة بملاءات مبقعة ومكرمشة. فى واحدة منها كانت تتلوى الممثلة هيلين فانل Helen Vanel وأحيانا تقفز لتطلخ نفسها بالدجاج. بالإضافة إلى عرض اللوحات السريالية وسط جو من الموسيقى الغريبة الآتية من المراكب الراقدة على ضفة نهر السين.

ناقد مجلة "نوفيل ريفى فرانسيز" كتب عن المعرض موضحا عدم سعادته برؤيته، فهناك "أدعياء محترفون ورؤساء حق إلهى فى الوخزى وخدم مدنيون في حاجة لإعادة تأهيل وثوريون مزيفون .. الخ"[1]. بالنسبة لبريتون ذكرته ليلة الافتتاح بسنوات الدادا حيث "العدو الأكبر كان الجمهور".

فى فبراير ذهب بريتون إلى المكسيك ليحاضر حول الأدب والفن. كان على علاقة بالرسام المكسيكى دييجو ريفيرا Diego Rivera الذى رتب له لقاءا مع تروتسكى حيث كان يقيم هناك. وبعد ساعات طويلة من المناقشات بينهما – بريتون وتروتسكى – اتفقا على إصدار بيان "نحو فن ثورى مستقل" لكن توقيع تروتسكى لم يظهر عليه وظهر بدلا

(1) Malcolm Haslam. Op. Cit.

منه توقيع ريفيرا. وقد نشر البيان فى يوليو وتأسست مؤسسة بنفس الاسم "الفن الثورى المستقل".

هناك سمع بريتون أن ايلوار ساهم بقصائد فى مجلة كومنين Commune التى يرعاها الحزب الشيوعى الفرنسى. فور عودته إلى باريس، فى منتصف أغسطس ، أنب بريتون ايلوار على تأييده للشيوعيين وكان هذا سببا لانهيار صداقتهما. وسرعان ما كسر ايلوار العلاقة مع السرياليين ولحق بأراجون في الحزب الشيوعى الفرنسى.

فى سبتمبر ظهرت كراسة بعنوان "لاحريكم ولاسلامكم" موقعة من "الجماعة السريالية" هاجمت فيها كلا من الفاشيين والشيوعيين. بعدها بثلاثة أيام وقع اتفاق ميونخ وأمر هتلر باقتحام تشيكوسلوفاكيا.

فى أغسطس ١٩٣٨ تعرض الرسام الرومانى برونر فى باريس لحادث وحشى كشف عن مصادفة غريبة. كان اثنان من أصدقائه يتناقشا بحدة فقذف أحدهما الآخر بكأس ارتطم بوجه برونر وأتلف عينه اليسرى .. والصدفة أنه كان قد رسم قبل ٧ سنوات – ١٩٣١ – صورة لنفسه Self portrait – تبدو عينه اليمنى مفقودة ويسيل منها الدم وتبدو للمشاهد فى جهة اليسار.

فى هذا العام وافق بريتون – تحت ضغط أزمته المالية – على العمل مديرا لجاليرى جراديفا "Gradiva" الذى رسم أبوابه دى شامب. وفى أكتوبر حاضر بريتون وايلوار فى الكوميدى فرانسيز عن مستقبل الشعر.

السنوات التالية

نتوقف الآن عند نهاية ١٩٣٨ .. ونشير إلى أن العام التالي – ١٩٣٩ – حمل بداية مرحلة عالمية جديدة .. فى أول أغسطس وقعت معاهدة عدم اعتداء بين الاتحاد السوفيتى وألمانيا وكانت إثباتا – محزنا – لموقف بريتون السياسى. وفى أول سبتمبر غزت ألمانيا بولندا وأعلنت فرنسا التعبئة .. إنها الحرب العالمية مرة ثانية وفى ٢٣ سبتمبر مات فرويد في لندن.

ليس معنى توقفنا عند نهاية ١٩٣٨ أنه لم تحدث بعد ذلك تطورات سريالية .. ولكن معناه أن مرحلة التكوين والنضج انتهت .. بينما تسربت السريالية فى أنحاء العالم المختلفة. وسببت أحداثا وأخذت أشكالا وأطلقت مناقشات وآراء متعددة .. بدليل أن الطلاب الذين قاموا "بثورتهم" فى باريس خلال مايو ١٩٦٨ ضد حكم الرئيس شارل



Haifa ZANGANA: Destruction of a Map (collage, 1978)

ديجول رسموا على حوائط الحى اللاتينى صورا لبريتون وكتبوا مقتطفات كثيرة من كتاباته .. أكثر مما كتبوا لماركس أو لينين.

فيما يتعلق بـ"بريتون" بالذات .. فقد استمر فى العطاء الفكرى حتى وفاته فى ٢٨ سبتمبر ١٩٦٦ ، مثل إصداره المجلات، كما فعل فى الولايات المتحدة الأمريكية عندما أصدر عام ١٩٤٢ مجلة سريالية باسم فى . فى . فى (VVV). وفى نفس العام كتب مقدمات لبيان ثالث عن السريالية.

ويبدو أن المحاضرة التى ألقاها بريتون فى جامعة ييل الأمريكية في ١٠ ديسمبر ١٩٤٢ – عندما كان يعمل فى مكتب الاستعلامات الحربية الأمريكية – اعتبرت بمثابة

بيان سريالى ثالث. وتضمنت عرضا مجملا لما جاء فى البيانين الأول والثانى. يصف والاس فالى بريتون ومحاضرته تلك قائلا: "تكلم بريتون بالفرنسية مما جعل متابعة المحاضرة أمرا عسيرا على الكثير من المستمعين، بل إن بعض المقاطع كان غامضا حتى بالنسبة إلى الذين يجيدون الفرنسية، إذ أن لغة بريتون مصقولة جداً ومعقدة ، أما أفكاره فقد كان من الميسور فهمها لو أنها صيغت بكلام بسيط ، لكنها بدت فى لغته ذهنية شديدة التجريد.

وكتابة بريتون تخلو من العبارات السهلة الواضحة ، أو المنقولة ، وقد كانت محاضرته فى ييل نصاً مكتوبا. فى أثناء المحاضرة كانت شرائح تضم أشهر لوحات السرياليين تعرض على شاشة ثبتت على الجدار فوق رأس بريتون. حاولت فى البداية ، شأن غيرى ، أن أكتشف العلاقة بين المحاضرة والصور المعروضة. لكن سرعان ما اتضح أنه لاوجود لأية علاقة مباشرة بينهما ، إذ أن الصور لم تكن تمثل المحاضرة. كانت خلفية ملونة متحركة لا غير . كانت بمثابة محاضرة وصور يمكن أن يتابعها المستمع إذا ماعتراه الملل من الاستماع إلى المحاضرة الشفوية أو تعذر عليه الفهم.

كان مظهر بريتون مهيبا نبيلا ، وكان من السهل أن يشهد له بدور زعيم السريالية والناطق باسمها وفيلسوفها. رجل جسيم برأس وسيم مهيب، وملامح رصينة ، حتى أننى لا أذكر أنه خرج مرة عن وقاره وابتسم. كانت حركاته وقورة مقتصدة. أما صوته فرنان جميل. وفى ختام المحاضرة ألقى أشعارا لابوللينير وتزارا وايلوار، وبيريه ، وقصيدة من شعره ، ولم أسمع قط شاعرا يلقى الشعر بمثل تلك الروعة.

كان بريتون يعى تمام الوعى غرابة تلك المناسبة وتفردها : حرب عالمية تدور ، وهو فى المنفى ، لأن وطنه تحت سلطة حكومة فيشى والنازيين ، يتكلم عن السريالية ، فى مدينة ريفية من ولاية نيوانجلاند ، أمام جماعة من الطلاب الأمريكيين ، يبقى هاجسهم الأول الرحيل الوشيك مهما بلغت درجة حماسهم واهتمامهم برؤية زعيم السريالية الشهير. وحتى إن كانوا قد عرفوا أسماء ابولينير وبريتون ولوتريامون ، فإن أسماء أخرى مثل، واد القنال ، وستالينجراد ، وليبيا ، تحتل فى أذهانهم المنزلة الأولى. غير أن بريتون بسبب غرابة ذلك الظرف ، لم يستطع أن يبرز بعض وجوه السريالية التى يبدو أنها من أهم وجوهها.

لقد أشاد بجاذبية السريالية الدائمة بالنسبة إلى الشبان. وقد ظلت السريالية حية بسبب النبوغ الذى يقترن بالشبان. وكان بريتون والسرياليون الأوائل شبانا، كما أنهم

أظهروا ثقة عظيمة بالعباقرة الشبان"[1] .

عام ١٩٤٨ أسس بريتون مجلة سريالية أخرى فى فرنسا باسم "نيون Neon". وعام ١٩٥٢ أسس مجلة "ميديوم Medium". وعام ١٩٥٦ مجلة "السريالية ذاتها "Le Surrealisme, Méme" " واستمرت حتى عام ١٩٥٩. وعام ١٩٦١ أصدر مجلة باسم " الأذى ، فعل سريالى "La Bréche; Action Surrealiste واستمرت حتى عام ١٩٦٥.

كذلك لم يتوقف اندريه بريتون عن تنظيم المعارض مثل معرض ١٩٤٢ فى الولايات المتحدة الأمريكية ، ومعرض ١٩٤٧ فى باريس ، ومعرض ١٩٥٩ السريالى الدولى حول موضوع العشق ، ومعرض ١٩٦٥ الدولى أيضا فى باريس.

جاء المعرض السريالي العالمى الذى افتتح في باريس في يوليو ١٩٤٧ فى جاليرى "ماجت" ، تأكيدا جديدا على استمرار الحياة فى صفوف السرياليين ، ودفعا للتهمة القائلة بأن القضية السريالية قد همدت ودفنت. أقيم المعرض بإشراف مارسيل دوشامب واندريه بريتون ، وتولى المهندس الأمريكى فردريك كايزلر أمر الإنشاءات والديكورات. وقد كان هدف المشروع الصريح الشهادة للتآلف الدائم بين الفنانين السرياليين ، وبالأخص ، لمنهج فنهم وارتقاء هذا الفن. وقد أكد الإعلان الأول عن المعرض حقيقة أن الحركة السريالية تبحث عن أسطورة جديدة للإنسان ، وأن المعرض قد نظم بطريقة تبين مراحل الحركة. كان الدور الأرضى مخصصا لمعرض يمثل مراحل ماضية ، ويتناول "السرياليين على الرغم منهم" ، وقد ضم أعمالاً لأشخاص سابقين على السريالية أمثال بوش وبليك وكارول ، وأعمالا لمعاصرين التقوا بالسريالية فى مرحلة من مراحل حياتهم الفنية.

كما أصدر بريتون كتبا يناقش فيها الفن والأدب والسياسة ومراحل حياته من وجهة نظره كما فى كتاب "أركان IV" الذى بدأه عام ١٩٤٤. واشتراكه بالكتابة فى الصحيفة الفوضوية "لى ليبرتير" ثم صحيفة "لوموند ليبرتير". واستمر في كتابة الشعر والمنشورات السياسية الملتزمة بالحرية كما فعل عندما أصدر بيان "الحرية كلمة فيتنامية" ، وبيان "المجر شمس مشرقة" عام ١٩٥٦ الذى شارك فيه عدد من الفنانين والأدباء ، بالإضافة إلى مواقفه العملية مثل تضامنه عام ١٩٥٨ مع رافضى الخدمة العسكرية للقتال ضد الجزائريين.

---

(١) والاس فالى. مرجع سابق ص ١٤٦، ١٤٧.

خلال سنوات الحرب العالمية الثانية لجأ بعض قادة السرياليين - ومنهم بريتون - إلى الولايات المتحدة الأمريكية. كما تأثرت السريالية بثقافة ما بعد الحرب. فى فرنسا نفسها قدم سارتر وكامى بعد ١٩٤٥ نظرة ثورية لم تتطابق مع كل نقاط السريالية لكنها لم تستطع إخفاء ومضات الأفكار السريالية. وكثير من الأدب والفن التشكيلى والسينما فيما بعد الحرب العالمية الثانية تدين للسريالية . كما استفادت وسائل الاتصال الجماهيرية من استخدام أساليب السريالية فى جذب الاهتمام والترويج للسلع. ولم يتوقف دخول فنانين من مختلف دول العالم تقريبا إلى عالم السريالية حتى اليوم.

"لقد كان هناك ميل واضح طوال تاريخ السريالية إلى اعتبارها قضية ، بل معركة، فمظاهرها الخارجية أو المغالى فيها تؤثر فى حياتنا اليومية أكثر مما نتصور. فلقد تأثرت الإعلانات وأفلام السينما بالسريالية كما تأثرت بها الملابس النسائية ولاسيما القبعات". وكذلك أفلام الصور المتحركة من أمثال "بارنابى" Barnaby. إلا أن تأثيرها العميق كقضية وأسلوب حياة قد اقتصر على عدد قليل من الناس"[١] . وهذا نلاحظه عند مراجعة حركة الفن التشكيلى الحديث فى أية دولة..

ولايخلو مهرجان تشكيلى دولى كل فترة من أن تحتل السريالية اهتمامه الأول مثلما كانت نجم بينالى فينسيا عام ١٩٥٤ - بعد أن كانت التعبيرية هى نجمه في الدورة السابقة ١٩٥٢. ودعت إدارة البينالى ماكس ارنست وميرو وارب للعرض فى حجرات خاصة أُعدت لهم فى الجناح الإيطالى الرئيسى. وفى مقدمة الكتالوج يرى البروفيسور رودولفو بالوتشينى Rodolfo Pallucchini أنه مازال هناك شيء حيوى فى هذه الحركة وأن المعرض نفسه دليل على هذا الرأى.

أثرت السريالية فى عدد من الأدباء المشهورين فى العالم الذين لم ينخرطوا فى حركتها أو أتوا بعدها. هنرى ميلر - مثلا - الذى يرى والاس فالى أن نتاجه أكثر انطباقا على السريالية. فكتاب "مدار الجدى" Tropic of Capricorn ، وهو الذى يفضله ميلر على سائر كتبه ، يوافق المذهب السريالى. إذ أن شخصية مونا غامضة مبهمة مثل نادجا، يتم البحث عنها بمثل الأساليب الأسطورية التى يبحث بها "عاشق ابوللينير المعذب" عن حبيبته وكأنها تمثل المرأة وسر الوجود ، أو الدافع الخفى الذى يتبعه الرجل فى شوقه إلى المطلق.

ولما اطلع ميلر فى باريس على نتائج السرياليين وعلى بيانات بريتون خاصة ،

---

(١) والاس فالى. مرجع سابق ص ٢٥٩ .



لوى اراجون مع تيودور فرانكيل



ايلزا تريولية مع بول ايلوار وتريستان تزارا ولوى اراجون فى تولوز عام ١٩٤٦

انجذب إلى السريالية بشدة ،ومع أنه لم ينضم قط إلى الحركة ، كان دوماً يعبر عن اهتمامه بها وقرابته منها. ولاريب أن نهج ميلر فى الكتابة يقترب من المنهج السريالى إلى حد بعيد فى لحظات الحمية والحرارة ، أن ينبجس فى دفقات غزيرة وكأن الكاتب منوم مغناطيسيا وموجه ، تملى عليه الكلمات إملاء. فهو لا يفرض على سرده شكلا تصوره مسبقا ، لأنه هذيان أكثر مما هو سرد. وفى أروع مقاطع ميلر، التى هى أناشيد ديونيسية من النثر الغنائى ، عاشها الكاتب ، مشحونة بصور سريالية جاء بها التداعى الحر مسوقة بسلاسل من الكلمات والأسماء تكون خلفية تنمو عليها الصورة وترتكز إليها ، فى هذه المقاطع يوحى ميلر أنه يُعمل روحه ، يكشف عنها على نحو لم يبلغه غير قلة من الكتاب، موضحا بذلك إمكانات السريالية التى لاتنتهى. إن بحثه و "قلقه" دينيان وروحيان أكثر من قلق السرياليين الأوائل وبحثهم ، فهما أقرب إلى ما رأينا عند لوتريامون ورامبو. وذات يوم، عندما تستنفذ المجادلات الأخلاقية الفارغة الزائفة التى تدور حول آثار ميلر ، فى أمريكا وفرنسا ، سوف يعاد النظر فى هذه الآثار ولسوف يرى فيها التعبير الغنائى العظيم عن عالمنا الغارق فى الغسق.

يمكن أن نقرأ كتاب ميلر "الربيع الأسود" Black Spring كمثال على النثر المكتوب بحرية نادرة ، بحرية سريالية ، حيث تجاور الطوارئ والمصادفات الدراما ، وحيث تملأ الأحلام المشاهد السريعة التبدل فميلر يعيش دراما الطفولة باستمرار، دراما العنبر الرابع عشر فى بروكلن . يقول، إن "كل إنسان ، هو صحراؤه المتحضرة ، جزيرة ذاته التى يتحطم عندها". ويبدو أنه يعتبر كل أثر فنى طيرانا ينأى به عن جزيرة الذات هذه ، ويشير إلى أمثلة كلاسيكية تجلت عند ملفيل ورامبو ، وهنرى جيميس ود. هـ. لورانس.

فى أحد فصول "الربيع الأسود" ، مقطع يقع فى عشرين صفحة بعنوان "الملاك علامتى الخفية" The Angel is my Water Mark هذا المقطع من زاوية ما ، بحث فى النهج السريالى للتأليف. فيه يروى ميلر كيف صور علامة خفية. أحس أنه يرغب فى علامة خفية فيصور واحدة. بدأ بتصوير حصان. (كانت فى غياهب ذهن ميلر صورة الجياد الإتروسكية التى شاهدها فى متحف اللوفر). فى مرحلة من مراحل الصورة يشبه الحصان أرجوحة ، ثم يضيف إليه خطوطا فيتحول إلى حمار وحشى. ويضيف إلى الصورة شجرة ، وجبلا ، وملاكا ، وبوابات مقابر. هذه هى الأشكال التى ظهرت على الورقة بصورة غير متوقعة. أخضع الورقة لعمليات مختلفة: لطخها وغمسها فى الحوض



اندريه وايلزا بريتون عام ١٩٥٦

حملها وقد جعل عاليها سافلها وترك الألوان تجف. أخيرا اكتملت بفعل المصادفات.[١]

بعد وفاة بريتون بعام أصدر جون شوستر مع السرياليين الجدد – عام ١٩٦٧ – مجلة سريالية باسم "ارشيبرا ، السريالية L'Archibras; Le Surrealism" واستمرت حتى عام ١٩٦٩. وفى ١٩٧٠ أقيم معرض سريالى فى استوكهولم اشترك فيه عدد من السرياليين مثل جون سيبرمان وجوزى بيير وتيوجيربير وغيرهم.

بل فى نهاية الستينيات ولدت حركة سريالية جديدة فى الولايات المتحدة الأمريكية سميت "مجموعة شيكاغو" عندما خرج الشاعر والرسام السريالى فرنكلين روزمونت وزوجته بنيلوبى برفقة ثلاثة أشخاص إلى الشارع معبرين عن قرفهم من الحرب الفيتنامية ومن طريقة الحياة الأمريكية ، حاملين راية سوداء وإلى جانبها راية حمراء ونسخا مطبوعة على الاستنسل بعنوان "السريالية – الثورة". ومن حين إلى حين كانوا يطلقون هتافات مميزة تحث المتظاهرين على تفجير "ثورة فى الليل". يقول زعيمها روزمونت: "كما أن نظرية الشيوعية عند ماركس نقد للفلسفة والاقتصاد السياسى وتجاوزهما كذلك السريالية هى نقد الأدب والفن وتجاوزهما".

(١) والاس فالى. مرجع سابق ص ٢٦٧ – ٢٦٩ .



مارسيل ووشامب ومن راى عام ١٩٦٣

وقد أصدرت الجماعة صحيفة حائطية باسم "الانتفاضة السريالية" ومجلة نظرية باسم "المستودع – التخريب السريالي". تصدر على سنوات متفرقة: "١٩٧٠ – ١٩٧٣ – ١٩٧٦ ... بالإضافة إلى بيانات ونشرات أخرى وتنظيم معارض مثل المعرض الدولى – مايو ١٩٧٦ – تحت شعار "الحرية الرائعة – يقظة الرغبة". ضم حوالى ٣٠٠ عمل لـ١٣٠ فنانا سرياليا من ٣٠دولة بينها لبنان وسوريا والعراق. وقد اعتقلت الشرطة اثنين من أعضاء هذه الجماعة لأنهم تفوهوا بألفاظ بذيئة فى حضور عقيلة الرئيس الأمريكى الأسبق جيمى كارتر التى جاءت إلى شيكاغو لافتتاح نصب أعده أحد النحاتين الموالين للنظام[1] .

SURREALISM IN 1978



100TH ANNIVERSARY OF HYSTERIA

An exhibition organized by the International Surrealist Movement with the participation of the Phases Movement

MARCH 5 – APRIL 9

Ozaukee Art Center
west 63 north 645 Washington Avenue
Cedarburg, Wisconsin 53012
(414) 377-8230

(١) مجلة الرغبة الاباحية. العدد الأول فى الاصدار الجديد، ٢٥ ديسمبر ١٩٨٠، ص ٢٢ .

وقد أصدر فرانكلين روزمنت كتابا بعنوان "صباح مدفع رشاش" عام ١٩٦٨ تضمن رسوما ومقالات وقصائد ترجم بعضها إلى العربية الكاتب والشاعر صلاح فائق فى مجلة "المعرفة" السورية (عدد ١٧٢) يونيو – حزيران ١٩٧٦.

فى بلجيكا خصص مؤتمر الشعر الدولى الذى يعقد مرة كل عامين دورته عام ١٩٧٤ لبحث أثر السريالية فى الأدب العالمى بمناسبة مرور ٥٠ عاما على البيان الأول للسريالية. واشترك فى المؤتمر حوالى ٢٠٠ شاعر وناقد.

فى عام ١٩٩١ – أى بعد وفاة بريتون بربع قرن – كرس مركز جورج بومبيدو الثقافى الدولى فى باريس تظاهرة ضخمة لتكريم بريتون، أساسها معرض فنى فريد ضم ٥٣٠ عملا فنيا ، مثلت عالم الشاعر ومادة تأملاته واجتهاداته وتنظيراته للحركة السريالية.

من هذه الأعمال لوحات لسلفادور دالى وماكس ارنست وأقنعة أفريقية وصور فوتوغرافية أبدعها مان راى ولوحات لخوان ميرو وماجريت وروسو ومنحوتات لجياكوميتى ولوحات لبيكاسو وماتيس ودى كيريكو ومورو وغيرهم. كل ذلك ليعطى صورة بانورامية عن السريالية وبريتون – المؤثرات والنتائج. وقد لاقى المعرض إقبالا كبيرا من الجمهور وجعل الصحافة تعيد فتح ملفات السريالية من جديد.

وهكذا أيضا كما قال بريتون عام ١٩٥١ فالسريالية: "لابداية لها ولانهاية، إنما سيظل هناك سرياليون وغير سرياليين". لماذا؟ إنها إجابة طويلة تستغرق مراجعة الحياة البشرية ذاتها منذ البدء .. أو إجابة قصيرة تستغرق إعادة قراءة ما كتبته هنا .. أو إجابة أخرى – هي .. هى .. – إن الأسئلة التى دفعت السريالية للإجابة عليها مازالت قائمة .. وستظل قائمة.. لأنها ببساطة أسئلة الإبداع الحر الخلاق حتى لو لم يخترع اسم السريالية .. لتسمت بأسماء أخرى.

ومن بحث العلاقة بين السريالية وبعض العقائد والفنون لدى الشعوب البدائية والحضارات القديمة – كما أشرنا فى الصفحات السابقة وما يليها – يمكن القول أن للسريالية جذورا مازالت باقية.. وستبقى لأنها تلتقى مع حاجة داخلية .. تتجدد باستمرار .. نفسية وحاجة اجتماعية (سوسيولوجية) وحاجة إنسانية عامة. وإن اختلف شكل معالجتها أو زاوية الاقتراب منها لدى كل جيل من الفنانين والأدباء.

[٢]

جسدي نسخة مزورة بالكسل.
الليل يخرج من جلد العزلة هذه
دمامل نهار ملفوف في عربة
تجرها غيوم مقطوعة الذنب . أبدا.
لم أغمض عيني لأنام بل لأرى
بوضوح .

عبد القادر الجنابي

(جريرة النهار)

الرغبة الإباحية

من بين المجموعات السريالية فى باريس مجموعة تلتقى حول مبدع عراقى "عبد القادر الجنابى" أصدرت سلسلة منشورات ومجلات باسم "الرغبة الإباحية" باللغتين الفرنسية والعربية و"النقطة" وغيرها ... والواقع أن نشاط هذه المجموعة التى كان يقودها الجنابى كان سيصبح أكثر تأثيرا وأهمية لو انطلقت من بلد عربى. إلا أن هذا الأمل هو العنقاء.

فما من بلد عربى – حتى مصر – كان سيتيح لمثل هذا النشاط فرصة الظهور لأسباب دينية وسياسية واجتماعية واضحة. وتلك علة – وظاهرة – للتخلف العربى الذى سيستمر حتى يصبح المناخ العربى قابلا لمرور رياح جديدة جذريا. وهذا هو التفسير أيضا على أنه يوجد فى الدول العربية فنانون يتظاهرون بالرسم أو الكتابة السريالية ولكنهم لا يمارسونها بالفعل.

يؤرخ الجنابى لحياته بطريقته السريالية :

"حدث أن ولدت في بغداد (١٥/٧/١٩٤٤)

حدث ان تركت الدراسة(١٩٦٣)متجها الى ترجمة الشعر الزنجى الامريكى بالأخص

حدث أن جئت الى لندن (١٩٧٠) لأعطى معنى عمليا لطفولتى .

حدث ان كنت عضوا في الحركة التروتسكية ، معبرا مخلصا عن "الثورة العربية" لسان حال الأممية الرابعة آنذاك .

حدث أن جئت (١٦/٥/١٩٧٢) الى باريس موفقا ، بعد سنة ، في اصدار " الرغبة الاباحية" المفضية الى أن الواقع العربى لا يستحق حتى التمرد عليه .

حدث ان استمر بكسب قوتى من خلال تأميم الكتب .

ما لم يحدث "هو اني لم اتحرر بعد من الحقد ، الحقد على العرب".

التف حول الجنابى عدد من الشباب العرب المقيمين فى باريس مع بعض الفرنسيين واقتصر نشاطهم على الكتابة والنشر فى إصدارات هامشية أنفقوا عليها من جيوبهم الفقيرة وطبقا لقدراتهم المالية تأتى المطبوعات أو لاتأتى..

أصدر الجنابى خمسة أعداد من مجلة "الرغبة الإباحية" باللغة العربية فقط .. صدر

العدد الأول منها فى يناير ١٩٧٣. وكانوا يكتبونها على الآلة الكاتبة ثم يصورونها ويوزعوها. ثم عادوا فى ٢٥ ديسمبر ١٩٨٠ ليصدروا المجلة بالفرنسية والعربية وبمستوى طباعى وإخراج افضل. وفى ١٥ سبتمبر ١٩٨٢ أصدر الجنابى العدد الأول من مجلة أخرى اسمها "النقطة" أصدرها بطريقة الحرف اليدوية "Artisana" حيث يجمع كل صفحة ويجلد كل نسخة بيديه. وأثناء ذلك أصدر عددا من المنشورات والمطبوعات الأخرى. كان يوزعها أساسا على الفرنسيين العرب المقيمين فى فرنسا .. وبالتالى لم تصل "نار" تلك الكتابات إلى "المعنيين بالأمر". وظلت أكثر هامشية من محدودية عدد نسخها.. وهى فى الإجمال كتابات تحريضية ضد المجتمع العربى من منطلق سريالى. كما ترجم عدداً من الوثائق السريالية الهامة والإبداعية.

على غلاف العدد الأول من الإصدار القديم من مجلة "الرغبة الإباحية" ، نجد صورة اندريه بريتون مكتوب تحتها بالفرنسية "الحب السريالي" وبالعربية: "أن تعشق الحب .. ستحب السريالية".

وفى الصفحة الثانية ترجمة لتصريح ٢٧ يناير ١٩٢٥ الذى وقعه اراجون وآرتو وجاك بارون وعدد آخر من السرياليين يتضمن تفسيرهم للسريالية.

وفى الصفحة الثالثة تقديم للمجلة نفسها يوضح سبب إصدارها فى "الإفلاس التام للفكر والممارسة اليومية الحياتية للمجتمع العربى القائم يزودنا بدافع أساسى ويشجعنا على إصدار مجلة من هذا النوع وتبنى موقف ثورى جذرى من الأوضاع الراهنة".

"فبعد فترة طويلة من البؤس المادى والثقافى والروحى ، ومن البطش الدرامى وعمليات القمع المستمرة ضد حرية الخلق والمعارضة والتفكير العلمى .. نصرخ كفى".

وفى معرض هذا التقديم الذى يمكن اعتباره بيان جماعة "الجنابى" يدعون إلى: "شن حرب (لنقل شعواء) على أى معرفة قاموسية تهدف إلى حشر مفردات ميتة ومصطلحات مبرمجة فى رؤوسنا".

ثم يعرجون على السياسة والدين والمجتمع والتعليم والأخلاق والتراث. فيعلنون صراحة: "بأن الكتابة الوحيدة التى نفكر بها هى التى تعانق النداءات الداخلية للطبقة العاملة ، الكتابة الحبلى بقدرة استفزازية وتحريضية ضد الأوضاع المزرية القائمة".

و"أن نعمل على كشف الوظيفة الحقيقية للعائلة ، الدولة المصغرة ، حيث أن الأب بالسوط والأم بالتقوى تتم عملية إعداد وتكييف الفرد على الخضوع لمجتمع الدولة الكبير"..

و"محو الأمية بهدم مناهج التعليم القائمة حيث التصدير النظرى الزائف للتاريخ وعملية تشويه ذاكرة الفرد الماضية".

و "لاعتراف بالأخلاق وخاصة الثورية منها."..

وأخيرا: "إن تراثنا هو كل النتاج النظرى الثورى الذى أحرقته وأخفته بمهارة مؤسساتكم القذرة .. لذا ننادى بهدم تراثكم".

ومن الواضح من العدد الأول من " الرغبة الإباحية" في إصدارها القديم تأثير عدد من أصدقاء الجنابى الماركسيين وبخاصة الكاتب الجزائرى العفيف الأخضر، الذى راجع وقدم كتاب لينين "نصوص حول الموقف من الدين" ترجمة محمد كبة وكذلك كتاب كارل كورش "التصور المادى للنظرية الماركسية" من ترجمة نفس المترجم.

عدا هذا نشرت المجلة ترجمات ونصوص لسرياليين عرب وغير عرب "مثل جويس منصور وجورج حنين من مصر وفريد العربى من الجزائر وبريتون وإيلوار وشار من فرنسا وغيرهم". بالإضافة إلى نصوص عبد القادر الجنابى نفسه ، وهى تنويعات على نفس المبادئ التى أعلنتها افتتاحية المجلة.

وقد استفاد الجنابى كثيرا من إقبال العلايلى. أو بولا زوجة رائد السريالية فى مصر جورج حنين وحفيدة الشاعر أحمد شوقى. فقد حصل منها على الكثير من الوثائق عن جماعة السريالية فى مصر وعن زوجها وأصدقائه ونشرها. لكن بولا تهورت فى نهاية حياتها بسبب إصابتها المداهمة بالسرطان. فأعطت كل ما تملك وما ورثت من مقتنيات فنية وفكرية عن زوجها إلى يهودى مصرى اسمه برتو فرحى هاجر إلى باريس وعمل فى مجلة الاكسبريس الأسبوعية الفرنسية. ولم يعط شيئا من هذه الثروة العظيمة التى رأيتها بنفسى فى شقتها فى باريس إلى أى مصرى، حتى ولا إلى أحد من أسرة أبيها أو أمها .. أو إلى وزارة الثقافة المصرية. وهنا فى حى الزمالك شقة لجورج حنين علمت أن بها بعضا من مقتنياته ، وقام المركز الثقافي الفرنسى بالقاهرة بشراء مكتبة حنين التى تركها في هذه الشقة عن طريق كاترين ابنة برتو فرحى نفسه .

المهم أن الجنابى وبولا ساعدانى كثيرا فى إعداد كتابى الأول عن "السريالية فى مصر" وقد اعترفت بذلك وذكرته فى الكتاب.

قام الجنابى فى أعداد مجلة "الرغبة الإباحية" – وهى بالطبع لاعلاقة لها بالمعنى الجنسى الذى يوحى به عنوانها – بعمل كبير وهو ترجمة عدد من النصوص لكتاب سرياليين إلى اللغة العربية لأول مرة : منها: "أغنية صغيرة للمبتورين "قصيدة بنجامان

بيريه" وقد أهداها الجنابى بخط يده إلى ضباط الحرب الرابعة - ١٩٧٣ - عربا وإسرائيليين. وهذه ليست أول إشارة لموضوع الصراع العربى الإسرائيلى فقد أفسحت المجلة صفحاتها للمنظمة الاشتراكية الإسرائيلية - ماتزين - لتنشر بيانا مع مجموعة "سلطة المجالس" والمجموعة الجزائرية لنشر الماركسية فى ٢١ أكتوبر ١٩٧٣. وكانت حرب أكتوبر لم تهدأ بعد. وهى كلها جماعات ضد الصهيونية وترى فى القضاء عليها وفى الإقرار بحقوق الشعب الفلسطينى إحلال للسلام فى الشرق الأوسط. كما يدعو البيان إلى قلب جميع الأنظمة الحاكمة فى الدول العربية وحل الدولة وحدودها المصطنعة وإقامة وحدة اشتراكية أساسها المجالس للعمال والفلاحين. وهو كلام قريب مما نسمعه عن نظام الحكم فى ليبيا حاليا. كما ترجمت المجلة "خطاب إلى البابا" لانتونين ارتو. ومقتطف من نحو بيان سريالى ثالث لنيكولا كالاس. ونص لاوكتافيو باز من كتابه "متاهة العزلة".

فى استعراضه للتاريخ السريالى يعيد الجنابى نفس آراء اندريه بريتون فى مقال بعنوان "ملاحظة" وقعها باسم مستعار هو "باسل".

فالسريالية: "هى الشرط الإنسانى للتخريب. وهى العدوانية التى تهدد قيم وإرهاصات البرجوازية فى كافة المجالات. والدادا حركة مثلت التهديد الكلى حتى لذاتها. فهى النقيض العدمى لعالم ١٩١٦ حيث البقر يتربع على أعمدة التلغراف ويلعب الشطرنج. وسلفادور دالى لاعلاقة له بالسريالية بعد عام ١٩٣٩ حين طرد من الحركة بسبب تأييده للفاشية فى أسبانيا ووقوفه مع فرانكو. وكذلك اراجون الذى بدأ الخروج عن الحركة عام ١٩٣٠، وحتى عام ١٩٣٣ حين أدان بنفسه فى مؤتمر كتاب الحزب الشيوعى الفرنسى كل أفكاره السابقة .. ومنذ ١٩٣٣ واراجون يخدم كآى ذيل ، ويؤرخ بشكل زائف لكل ما يطلبه الحزب الشيوعى الفرنسى المتخم بأوسمة نشاطاته المضادة للثورة والحرية".

و .. بول ايلوار: "دادائى حتى عام ١٩٢١ ، سريالى حتى ١٩٣٨ ، متأرجح حتى ١٩٤١، ستالينى حتى وفاته" .. هكذا كتب باسل أو عبد القادر الجنابى.

وبالمناسبة فهو يرى فى كتاب والاس فالى الذى اعتمدت عليه كأحد مراجع كتابى هذا "أقذر كتاب لأقذر أمريكى .. والاس فالى كاثوليكى برجوازى قليل الاطلاع على المصادر" ويرى فى مترجمته خالدة سعيد "رائدة الدلع فى النقد". والاثنان "لا يستحقان حتى الشتيمة".

بالطبع نشرت المجلة ترجمات لنصوص ومقابلات مع اندريه بروتون .. ووثائق

سريالية مثل بيان "افتحوا السجون .. سرحوا الجيش" الذى نشر فى العدد الثانى من مجلة الثورة السريالية.

وقد نشر الجنابى كراس صغير على أنه ملحق بالعدد الخامس من مجلة الرغبة الإباحية. تضمنت مقالة وقصيدة لجورج حنين مأخوذتين عن مجلة التطور التى أصدرها السرياليون المصريون فى بداية الأربعينات. وشعر للجنابى نفسه ، ومقالة له فى نقد الشعر العربى بالإضافة إلى رسالة إلى الشعراء العرب وقعها معه مروان ديب وفريد العريبى ويونس غازى..

فى ٢٥ ديسمبر ١٩٨٠ حدث تغير على مجلة الرغبة الإباحية بعد أن توقفت عن الصدور لسنوات. بدأت المجلة تقرأ من اليسار وبغلاف فرنسى. لكنها فى الداخل كانت تضم مقالات باللغتين العربية والفرنسية. جاء العدد التالى فى الإصدار الجديد بعد ذلك العدد بعام تقريبا. وبغلافين أحدهما عربى والآخر فرنسى وموضوعات تنقسم أيضا بين اللغتين. هذا يعنى أن المجلة جهد فردى لعبد القادر الجنابى أساسا يعاونه بعض الأصدقاء. رغم ما نشر على غلاف العدد الثانى من الإصدار الجديد من أن المجلة تصدر عن مطبوعات "ارابيا سيرسين" بما يوحى بدار نشر لم تكن موجودة بهذا المعنى.

الإصدار الجديد أيضا يعنى أن الجنابى أدخل القارئ الفرنسى طرفا ، ربما من أجل زيادة توزيع المجلة وربما من أجل اتساع قاعدة انتشار آرائه ، وربما للسببين ، المهم أنه مع ذلك ظل توزيع المجلة محدودا جدا ، وغير منتظمة الصدور.

وعلى كل حال إن أهمية "الرغبة الإباحية" مثل أهمية كل المطبوعات التى أصدرها الجنابى ليست فى مستوى طباعتها أو سعة انتشارها ، بل هى فيما احتوته من أفكار وإبداع انفردت بنشره باللغة العربية. وبما تمثله هذه الأفكار من إضافة وجدل على الفكر والثقافة العربية المعاصرة. وإذا كانت هذه الأفكار وذلك الإبداع العربى قد قيض له الانتشار لكان لذلك أثر آخر.

والتطور الذى جاء على مجلة "الرغبة الإباحية" بعد سبع سنوات ليس فى الشكل فقط ... ففى افتتاحية العدد الأول من الإصدار الجديد "لكى تنتهى من السريالية" يكتب الجنابى عن فكرة محورية هى أن السريالية نقيض النظم والظواهر الجامدة فى الحياة العربية سياسية كانت أم اجتماعية. ولكى ننتهى من السريالية يجب أن ننتهى من كل هذه النظم والظواهر. وفى تأكيد لهذا الموضوع تعيد المجلة نشر مقال سبق توزيعه على

شكل منشور بعنوان "الرغبة الإباحية.. أول مجلة ضد العرب غير إسرائيلية". يواصل فيه الهجوم بحدة على الواقع العربي بجميع جوانبه وبخاصة السياسية والدينية.

وبشكل عام يعيد الجنابي نشر بعض منشوراته التي وزعها منفصلة كمقالات في مجلته. كما يواصل نشر نصوص لسرياليين عرب وأجانب فينشر قصائد لـ: ثيودور ادورنو وبول سيلان ومنير حافظ وانسي الحاج وجورج حنين وقرة العين..

كما يعيد ترجمة مقال بنجامان بيريه "فضيحة الشعراء" الذي كتبه بيريه في مكسيكو في فبراير ١٩٤٥ ضد موقف اراجون القومي في مقال "شرف الشعراء" الذي دعا فيه جميع الشعراء إلى الدفاع عن "فرنسا العظيمة" وذلك أثناء الحب العالمية الثانية.

في العدد الثاني من الإصدار الجديد يواصل الجنابي وأصدقاءه هجومهم على الحياة العربية : نظمها السياسية والدينية. كما يواصل نشر نصوص إبداعية ورسوم سريالية ... لكن من الملاحظ أن معظم مادة هذا العدد جاء باللغة الفرنسية .. ربما لأنه لم يجد أكثر مما وجد لينشره بالعربية. وربما كان ذلك إيذانا بتوقف المجلة.

لكن الجنابي يصدر كتيبا صغيرا جدا – كل كتيبات الجنابي غير مرقمة الصفحات – باسم "الرغبة الاباحية" غير محدد التاريخ – يحدث هذا ايضا مع الجنابي – ويبدو أنه في اواخر السبعينيات من القرن الماضي . ويدعو تحت العنوان " اسرق هذا العدد الذي لم يساهم في تمريره احد" ، وعلى الغلاف صورة لقوم يهرولون تحتها تعليق "اركض ياجنس ، العرب وراءك" .

الأدهش أن الكتيب لا يتضمن الا عبارة واحدة توزعت كلماتها على صفحاته "مختصر مفيد الواقع العربي لا يستحق حتى التمرد عليه".

النقطة :

في محاولة أخرى ينشر عبد القادر الجنابي مجلة سماها "النقطة" وأصدر منها في حدود علمي أربعة أعداد. جاء عددها الأول في ١٥ سبتمبر ١٩٨٢.

وقد جاء في هذا العدد أنه تمخض عن لقاء الجنابي ونسيب طرابلسي. وساعدهما في الترجمة قادر بو بكري ورشيد صواب.

من تصدير المجلة نفهم لماذا أسماها بالنقطة. فها هو يذكر كلمة رفاعة الطهطاوي:"الفرق بين الحضارة العربية والحضارة الغربية نقطة .. ويالها من نقطة".

ولماذا النقطة – المجلة أصلا؟

"لكى ننشر ما يستهوينا، عسى أن ننشر بمنشار المنسيين ، العقدين الأخيرين من "فكر" ونتاج التدوين العربى إذ "انتهينا من الإيجابى وعلينا الآن بالسلبى" كما يقول كافكا.

النقطة فاصلة فى جملة العصيان الفعلية. العصيان وحده قد يضع النقطة على سطر واقع حجته العريـ ـة فى ظلمات آثارها". يجيب عبد القادر الجنابى ويحذر في صفحة تالية: "لا تقرأ هذه المـ ـلة على ضوء الشمعة، تابوت أسود قد يخرج من صدرها!".

ويعيد اكتشاف شاعر عربى من القرن الرابع الهجرى عرف بمجونه وزندقته هو ابن الحجاج. انتخب الشريف الرضى من شعره مجموعة جردها من المحسنات وسماها "النظيف من السخيف" وتنكيلا بالرضى .. ينشر الجنابى شيئا من السخيف ، وليس النظيف.

ويبدو الجنابى فى هذه المجلة أهدأ أسلوبا ، يهتم أكثر بالشرح ، وبالمصطلحات السريالية .. بالجوانب الفنية للفكر السريالى أكثر من السياسة. فيشر رأى انطونان آرتو فى الكتابة وتعريف جورج حنين للفكاهة السوداء. وشرح راؤل فانيغم للاختطاف ... وهكذا.

فى نهاية صفحات "النقطة" يكتب الجنابى: "قراؤنا الحقيقيون لا يتجاوز عددهم أصابع اليد". غير أننا طبعنا من هذه المجلة ٢٠٠ نسخة مرقمة بغرض بيعها لعامة القراء والمختلسين. لكى يستفاد من مردود البيع فى طبع ونشر كل ما يستهوينا من كتابات.

ندرك أن كل ما جاء ، وما سيجىء فى النقطة لن يؤثر على الكذابة العربية .. لكن ، كالعادة ، "سيختلسه الكذاب العرب وسيعهرونه فى الصحف المأجورة وغير المأجورة".. وهذا قد حدث. فالجنابى يدرك جيدا أنه ينشر مالا يجرؤ الآخرون على نشره ، ويؤمنون به .. وهذا هو الفرق.

يبدو أن الجنابى أراد نشر مجلة أخرى باسم "الوعى المدنس" عام ١٩٧٥ ، لكنه نشر عددا واحدا منها في شكل كتيب . ومن الواضح انه اخذ اسم هذا الكتيب / المجلة من عنوان كتاب مؤسس السريالية في مصر جورج حنين "من أجل وعى مدنس" والذى نشره في القاهرة – عن مطبوعات ماس – في منتصف الأربعينيات من القرن العشرين . بل نشر الجنابى على غلاف هذه المجلة صورة سريالية لجورج حنين مستلقيا على قضبان سكك حديدية . وأعاد نشر ضمن موادها مقالات جورج حنين عن كتاب "مباعث النيران"

لنيكولا كالاس ، ومعنى الحياة ، وقصيدته انتحار مؤقت التى كتبها حنين عام ١٩٣٨ .

ومن الواضح أيضا تأثر الجنابى بجورج حنين واهتمامه الشديد في بداية نشاطه السريالي بدراسة حنين بالدرجة الأولي وإعادة نشر عدد من كتاباته .

عدا مجلتا "الرغبة الإباحية" و "النقطة" نشر الجنابى كتيبات تتضمن أشعاره ونماذج من كتاباته ، مثل "عصر الانحطاط : الفم عش أفعى" – الطبعة الأولى يونيو ١٩٧٧ ، والطبعة الثانية ديسمبر ١٩٧٨ – والذى بدأه بقوله "لا يحقق الفكر مراميه في الكتابة ، بل في مكان آخر" . ويقول الجنابى فيه عن الكتابة أنها "إفصاح عن لا شيء ، ذلك أن العلاقة القائمة بين الفكر واللغة إنما هى علاقة صراعية : إذ بقدر ما يعمل الفكر على افتضاض اللغة وتحقيرها ، تعمل اللغة على تجويل التحقير إلى مبضع لامتخاخ الفكر ومذهبته . وهكذا ، يتصير الفكر ، عبر الكتابة ، وسيلة ضد ماهيته". ومن الطبيعى هنا أن نتوقع أن الجنابى يبتكر مصطلحاته ولغته المكتوبة بحروف عربية وعلينا أن نسعى لاستيعاب مراميه منها .

"ثمة موتى يجب قتلهم" – أواخر ١٩٧٩ – بدأه بعبارة "المؤلف لص. يحول المسروق إلى سارق" . وتضمن هذا الكتيب رسوما سريالية – كولاج – للجنابى نفسه. وعبارات دالة ومقالة عن الكتابة. ونصوص شعرية للجنابى.

نشر الجنابى كتيبا آخر بعنوان "فى هواء اللغة الطلق" تضمن نصوصا شعرية وتعبيرات ورسوما له . وقد صدره بعبارتين عن اللغة : الأولى من لختنبرغ" كثيرا ما تمنيت أنه من الجائز أن هناك لغة يستحيل التزييف من خلالها ... لغة حيث أى انحراف عن الحقيقة سيكون انحرافا عن النحو". والثانية من كارل كراوس "لغتى هى تلك المومس الرخيصة التى أحولها إلى عذراء". بينما يوجه الجنابى شكره إلي "بضع كلمات التقيت بها صدفة فدعتنى إلى اجتماع سرى وباحت إلى بكل ما جاء في هذا الكتاب" . ثم يهدى كتيبه هذا إلى "الجن والزعران" !!

بمناسبة صدور هذا الكتيب ، كتب الشاعر انسى الحاج مقالا باسم مستعار "سراب العارف" في جريدة النهار اللبنانية عدد الأحد ١٩٧٨/٣/٢٦ يصف فيه عبد القادر الجنابى بأنه "الشاعر الفالت من أسر المحيط العربى ، سريالي ، وربما السريالي العربى الوحيد الملتزم بالسريالية إلي ما يشبه المذهبية – فضلا عن ذلك ، الجنابى صادق . صادق في سورياليته ، وصادق عموما وخصوصا ، حتى ليصبح الصدق معه في أهمية المستويات الفنية العالية" .

وقد وصفه الكاتب اللبنانى عصام محفوظ فى مقالة له بمجلة النهار العربى والدولى عدد ١٩٧٨/٢/٢٥ بأنه "كتاب الشعر الأول للجنابى". وكذلك: "له كل مظاهر التجربة السريالية الشخصية المميزة التى يستحق لأجلها وصفه بمشروع أول كتاب سريالى عربى". وهكذا يتحمس عصام محفوظ للجنابى حتى يلغى رواد السريالية المصريين – جورج حنين ورمسيس يونان ومنير حافظ – الذين اهتم بهم محفوظ نفسه ونسى ما كتبه عنهم. لكن عصام محفوظ على كل حال يصف الجنابى / الشاعر بوصف جميل في علاقته بالسريالية "تعبر كلماته عن التقاء مع الحركة السريالية اكثر مما هى تقليد لها . وفي هذا يشبه الجنابى رجلا ضالا في غابة يلجأ في الليل إلى أول بيت يصادفه ، وفي الصباح تستبد به الدهشة إذ يجد أن البيت بيته".

وفي أغسطس ١٩٧٩ يصدر الجنابى كتيبا آخر "جريدة النهار" . وكتب تحت اسمه تاريخ ميلاده وتاريخ وفاته الذى افترضه (١٩٤٤ – ١٩٨٥) !! ولكنه لم يمت – للأسف – في هذا التاريخ ، وما زال يعيش في باريس ، راجيا أن لا يكون قد فقد زخم السريالية العنيف بحكم السن .

وقد أصدر الجنابى نفسه – إبريل ١٩٨١ – كتيب شعرى باللغة العربية عنوانه "نهاية كل شئ تقريبا" ضم عشرة قصائد لجورج حنين مترجمة عن الفرنسية..

ومن إصدارات الجنابى كتيب صدر عام ١٩٩٢ عن منشورات الجمل فى ألمانيا تحت عنوان "شئ من هذا القبيل" ، يضم كالعادة قصائد وأفكار له. وقد كتب عن قصيدة له اسمها "جزيرة ابن المقفع" يقول "بعد قراءة موسعة لابن المقفع وعن مقتله ، بقيت أياما أتساءل: لم قُتل ابن المقفع؟ جاء ليل ، وليل آخر جاء ، وإذا بى أحلم بابن المقفع يحدثنى. لم أستطع تبين محياه. أخذ يملى على: أكتب زهرة وإفناء. أفقت مذعورا. منى زوجتى الرائعة دهشت تصورت أن خوفا من شرطة (صدام) انتابنى : القلم القلم ، أين هو القلم؟ .أخذت أتقلب وجدته وكتبت العبارة ، وفى الصباح عدت إلى نص كتبته فى مدخل العدد الرابع من مجلة "النقطة" ضد كل ثنائية مبرمة".



"مجتمع كل من فيه حقير. كل من فيه وضيع. كل شئ فيه يعوق تطور العواطف الإنسانية. الميول النبيلة للقلب. الطيران الحر للفكر."

اميل هنرى

من كبار الفوضويين

ولدت السريالية فى الربع الأول من القرن العشرين .. أى أنها ولدت فى مناخ الحرب العالمية الأولى. بل شاركت فيها .. لذا كان موقفها من الحرب أحد المواقف السياسية الكاشفة والأولى لها..

كان رواد السريالية فرنسيين. ولكونها بدأت وتطورت فى فرنسا فقد تأثرت بالمناخ السياسى السائد وقتها بما فى ذلك حروب فرنسا الاستعمارية.

فى نفس الوقت نجحت ثورة أكتوبر الاشتراكية فى الاتحاد السوفيتى وتأسس الحزب الشيوعى الفرنسى . وفى منتصف الثلاثينات قام نظام هتلر النازى فى ألمانيا ونظام موسولينى الفاشى فى إيطاليا وكان للسريالية مواقف إزائهما..

المحصلة التى سوف نلاحظها هى أن السريالية رفضت الحرب والاستعمار والتعصب القومى الأعمى. كما أيدت الثورة الروسية واستفادت من الماركسية..

أى أن المحصلة هى مواقف تقدمية سريالية فى السياسة .. تلتزم بحرية الإنسان وحقه فى حياة كريمة..

* * *

أثرت الحرب العالمية الأولى على السريالية فى اتجاهين أساسيين :

(أ) الخراب والدمار والموت الذى حملته الحرب، كان السبب المباشر فى نشوء حركة دادا التى دخلها السرياليون أولا واندفاعها إلى موقف عدمى من الفن والمجتمع .. وقد شارك عدد من السرياليين فعليا فى هذه الحرب منهم "بريتون" الذى جند فى سلاح الإشارة ثم فى المستشفيات العسكرية ، و"سوبو" الذى كاد أن يموت فى جبهة القتال تحت وطأة التيفوس.

(ب) العداء الذى تفجر فى الحرب بين ألمانيا وفرنسا أدى إلى قيام جماعات قومية شوفينية أخذت تعمل فى عدة مجالات سياسية واجتماعية وثقافية .. الخ منها جماعات من الفنانين ركزت على خصائص الفن الفرنسى التقليدى ، وأهمها الوضوح والنظام وعلى احترام مبدأ السبب الكلاسيكى.

تزعم هذه الجماعات الكاتب جون كوكتو والرسام اميدى اوزنفان اللذان ظهرت لديهما أيضا نزعة شوفينية قوية من خلال تحريرهما لمجلات فكرية مثل "الوثبة" L'elan والكلمة "Le mot".

وقد ظهر فى ربيع عام ١٩١٨ – كتاب كوكتو "الديك والمهرج" "et L'Arlequin Lecoq" وهو كتاب فى نقد الموسيقى الجديدة كان غلافه بورتريه للمؤلف رسمه بيكاسو على أسلوب آنجر. وفيه دعا كوكتو إلى التخلى عن الفاجنرية – نسبة إلى المؤلف الموسيقى الألمانى الكبير ريتشارد فاجنر Richard Wagner (1813 - 1883) ، وطالب بموسيقى فرنسية خالصة. وهكذا أخضع الفن للسياسة على أساس أن فاجنر رمز للتعبير الموسيقى عن القومية الألمانية. ويلاحظ أن كوكتو كتب هذا الكلام فى أعقاب الحرب العالمية الأولى، بينما اقترن مولد فاجنر بتلك الفترة التى كانت ألمانيا تئن فيها تحت وطأة الجيوش الفرنسية الزاحفة على أوربا كلها بقيادة نابليون. وكانت المعارك تدور بعنف من أجل تحرير ألمانيا من الاحتلال الأجنبى.

بالطبع أثار هذا الموقف الذعر لدى بريتون وأصدقائه ، الذين تغذت أفكارهم وآراءهم على الرومانتيكية الألمانية فى القرن التاسع عشر. وعلى أبحاث علماء النفس الألمان والنمساويين المعاصرين لهم. بالإضافة إلى تأثرهم فى البداية – سنوات الدادا – بفلسفة الألمانى "شتيرنر".

من جهة أخرى أفادت الحرب السريالية فى تكوين وجهات نظرها وفلسفتها وبخاصة عندما كان يعمل بريتون فى المستشفيات العقلية العسكرية. وقد زودته هذه الفترة بكثير من الخبرة والعلاقات والملاحظات التى أثرت فى رؤية السريالية الخاصة بعالم اللاوعى والأحلام وقد ظهرت نتائج سريالية كثيرة أدبية وفنية تدور حول هذه الحرب.

بعد توقيع الهدنة – فى منتصف ١٩١٨ – وحلول السلام الذى فرض على ألمانيا لم يهدأ المجتمع الفرنسى .. بل كان يغلى بالاتجاهات المتضاربة: استمرار اشتعال الحماس الوطنى والشوفينية الذى استغلته أحزاب اليمين إلى أقصى حد .. الشيوعيون يزدادون قوة بعد قيام الثورة فى الاتحاد السوفيتى. بينما تثور دعوة لاتحاد الأحزاب التى أدانت الشيوعية. مظاهرة لجماعات من الموظفين احتجاجا على غلاء المعيشة يتصدى لها البوليس ويقتل عددا منهم. القوات المسلحة الفرنسية تساند البيض (مؤيدى القيصر) فى الحرب الروسية. الوضع الاقتصادى الداخلى يزداد تأزما. تفكك الاشتراكيين بعد تعرضهم لحركة انفصال.

اميل هنرى Emile Henry يرمى قنبلة على مقهى "تيرمينيس Terminus" عند محطة قطارات سان لازار فيقتل واحدا ويصيب عشرين. ويصيح "ليس هناك أبرياء"

فيصف بريتون عمله بأنه "أجمل تجربة للثورة الفردية". ويكرر كلمات هنرى مضيفا: "الفعل السريالى البسيط يتكون من الخروج بمسدس فى يد وإطلاقه بعشوائية فى الزحام كلما أمكن" (بيان السريالية الثانى). وعندما يعتقل هنرى يستخدم اسما مستعارا: "بريتون".

هنا يتضح موقف آخر للسريالية متعاطفا مع الفوضوية .. فاميل هنرى هذا كان أحد كبار الفوضويين .. وفى محاكمته – التى أدين فيها وحكم عليه بالإعدام – يدين هنرى المجتمع بكلمات تؤثر أول ما تؤثر في السرياليين: "مجتمع .. كل من فيه حقير .. كل من فيه وضيع .. كل شئ فيه يعوق تطور العواطف الإنسانية ، الميول النبيلة للقلب، الطيران الحر للفكر".[1]

على أية حال بدأت علاقة بريتون بالفوضوية قبل الحرب العالمية الأولى .. بل بدأت أثناء طفولته عندما ذهب لإحدى المقابر فوجد لوحة حجرية حفر عليها الشعار الفوضوى "لاإله ولاسيد". ولم تفارق هذه العبارة ذاكرته.

وتعرف – أثناء صباه – على مدير جاليرى بيرنهيم – جين Jeune - Bemhein واسمه فيلكس فينون Felix Feneon الذى حكى له عن علاقته بالفوضويين وتعاطفه معهم فى ذروة نشاطهم بين ١٨٩٢ و ١٨٩٤ عندما أرهبوا باريس بالقنابل .. ومنه سمع بريتون لأول مرة اسم اميل هنرى.

في سنوات ما قبل الحرب العالمية الأولى كان بريتون قارئا متحمسا لمجلات الفوضويين مثل: "ليبرتير Liberatire " و"آنارشى "L'Anarchie " أى الفوضوى و"لاكسيون دار "L'action d'artd" أو فعل الفن".

سوف نتوقف الآن عند ١٣ مايو ١٩٢١ .. حيث جرت محاكمة موريس بارى Maurice Barres المشهورة .. لأن هذه المحاكمة تكشف عن مجمل مواقف السرياليين من الأحداث الداخلية التى كانت تجرى فى فرنسا وقتها .. وعن وجهة نظرهم فى الدولة والخدمة العسكرية وألمانيا .. كما تكشف أيضا عن خطوة نحو افتراق السرياليين عن الدادا عندما دعى تزارا إلى حضور المحاكمة فرفض ، بل حاول تخريبها.

كان بارى أديبا أثرت قصصه الأولى التى كتبها بين ١٨٨٠ و ١٨٩٠ على سريالى المستقبل وبخاصة اراجون. وعبرت هذه القصص عن تعلقه بالحرية الفردية. إلا أن جريمته فى نظرهم كانت رهن موهبته بالقبول الاجتماعى للقوانين الأخلاقية. وتقديره

---

(1) Malcolm Haslam. Op. Cit.

الشديد للدولة والقومية وخدمتها ووطنيته المتطرفة. ووجد بريتون حملة بارى لانفصال منطقة الراين عن ألمانيا إجرام. فدعا إلى محاكمته متهما إياه بارتكاب جريمة "ضد سلامة العقل".

الصالة التى عقدت فيها المحاكمة كان يستخدمها فى الغالب نادى فوبور Club de Faubourg الذى أسسه سياسى ومفكر شهير هو "ليو بولدى Leo Poldes". وناقش النادى أكثر من مرة إمكانية التوفيق بين ألمانيا وفرنسا.

لم يحضر بارى المحاكمة ولكن وضعت دمية له فى قفص الاتهام وأخذ بريتون دور القاضى مع ريبمون ديسانى. وكان بين الشهود بنجامان ببريه Bengamin Peret الذى قال إن الخدمة العسكرية "سجن حقيقى" وأخذ دور جندى فرنسى مجهول يرد على الأسئلة باللغة الألمانية.

فى ديسمبر ١٩٣١ نشر ايلوار مقالا فى العدد الجديد من مجلة "السريالية فى خدمة الثورة" يصف فيه سهرة حضرها بول دوميه Doumer رئيس الجمهورية فى كازينو دى بارى مع جماعة من السياسيين والشخصيات البارزة وشهدوا خلالها أوبريت "باريس التى تتألق". فى هذه السهرة أهدى المغنى "ميستنجت Mistinguett" أغنية إلى زوجة مدير الشرطة فدوى المسرح بالتصفيق .. أما ايلوار فابتأس – فى مقاله – على موهبة وجهد كبيرين يستغلان لإرضاء "جامعى التوقيعات من بنك فرنسا" ويضيف "مسيو دوميه ضحك فى كازينو دى بارى كما ضحك" بوانكاريه حرب المقابر" (وهى صفة خلعها ايلوار على بوانكاريه رئيس الوزراء الفرنسى الأسبق) بينما مئات من العمال يعانون من الجوع وبينما جنود الجمهورية يذبحون شعوب المستعمرات .. والسادة مسرورين".[1]

بالطبع أثارت هذه الأفكار والمواقف ثائرة الجماعات القومية المتعصبة ضد السريالية وسوف نتوقف الآن عند ١٧ يونيو ١٩٢٥ لنكشف جانبا من هذا الصراع.

فى ١٧ يونيو ذاك نشرت صحيفة "كوميديا" حديثا للكاتب والسياسى بول كلوديل Paul cloudel وصف فيه الدادا والسريالية بـ "اللواط" وطالب بالاهتمام بشراء قمح ولحوم معلبة ودهون لإنقاذ البلد. رد عليه السرياليون بخطاب مفتوح هاجموه فيه وهاجموا "صفقة الدهن لمصلحة وطن خنازير ، وكلاب". وحينما جلس الضيوف على موائدهم فى مأدبة أقيمت فى يوليو على شرف الشاعر الرمزى سان بول رو

(1) I Bid. p 221.

Saint - Poul - Roux وجدوا نسخة من الخطاب المفتوح تحت كل طبق. مدام راشيلد Rachild التى ساهمت فى تنظيم المأدبة غضبت من الخطاب وحاضرت الموجودين فى الوطنية ، وقالت: "المرأة الفرنسية لا تستطيع أن تتزوج من ألماني". هنا غضب بريتون واعتبرها إهانة لصديقه الألمانى ماكس ارنست – وكانا حاضرين المأدبة مع سرياليين آخرين – ونشبت معركة كسرت فيها الكئوس والنوافذ والثريات وصاح السرياليون "يعيش الألمان. برافو للصين. الريف إلى الأمام" ووصل البوليس.[1]

هذه العبارات التى صاح بها السرياليون كانت تعكس رأيهم فى الأحداث الجارية حيث هدد الشيوعيون بالاستيلاء على الكومنتانج في الصين بعد موت صن يات سن. وفى منطقة الريف المغربية ثار الوطنيون ضد القوات الفرنسية المحتلة.

بالطبع أدى هذا إلى رد فعل معادى للسريالية : محرر مجلة لاكسيون فرانسيز ، طالب بمقاطعة كاملة لها وقال "إن هذه الحركة يجب ألا تبقى". وصحيفة جورنال ليتيراتير قررت عدم ذكر نشراتهم أو مطبوعاتهم. وهاجمتها بعض المؤسسات الأخرى وبخاصة من اليمين.

بعد أيام قليلة من حادث المأدبة بدأ أول تعاون بين السرياليين والشيوعيين، حيث نشروا خطابا مفتوحا مشتركا فى مجلة كلارتى Clarte موجها للمفكرين ، يناشدهم الوقوف ضد التدخل العسكرى الفرنسى فى المغرب وإدانة المفكرين الذين يؤيدونه.

هذا الخطاب يفجر الحديث عن موقف السريالية : من الاستعمار .. والشيوعية.

موقف السرياليين كان معاديا للاستعمار .. ومؤيدا لشعوب المستعمرات فى ثورتها ضد الاستعمار وتحقيق حريتها وذاتها. ولقد برز هذا الموقف عمليا مرة أخرى عندما أقام السرياليون عام ١٩٣١ معرضا لشعوب المستعمرات الفرنسية. ردا على معرض سابق افتتح فى مايو ١٩٣١ فى غابة "فإنسان" ضم هياكل ومعابد أسيوية متعددة الأدوار ومنتجات مصنوعة من المواد الخام المنهوبة من شعوب الهند الصينية بالإضافة إلى موسيقى ورقصات تمثل شعوب المستعمرات وكان المعرض باختصار تمجيدا لسلطة الاستعمار وفضله على رعاياه "السعداء". حيث وصف المارشال ليوتيز Lyautez الحاكم السابق للمغرب. الحروب الاستعمارية بأنها "بناءة ومتحضرة".

اشمأز السرياليون من هذا المعرض وقرروا الرد عليه بمعرض آخر .. فوضع الحزب الشيوعى الفرنسى تحت تصرفهم الجناح الروسى فى معرض الفنون الزخرفية الذى أقيم

(1) I Bid. p 221.

عام ١٩٢٥. وافتتحوا المعرض بعد ٣ شهور من إقامة المعرض الأول تحت عنوان "الحقيقة حول المستعمرات".

اشترك بريتون وايلوار فى المعرض بمجموعاتهم من الفنون البدائية بالإضافة إلى معروضات أخرى من شعوب جزر المحيط "الاوقيانوس" وأمريكا اللاتينية وأفريقيا. وعرض عمل لـ "تونجى" باسم "أشياء البدائية". وقد طاف اراجون باريس لتسجيل موسيقى هندية أذيعت فى المعرض مع ألحان رقصة الرومبا Rumba (وهى رقصة كوبية زنجية تتميز بحركاتها العنيفة وهناك رقصة أمريكية محاكية لها).

أما موقف السريالية من الشيوعية فهى حكاية طويلة تستحق دراسات أخرى أكثر تفصيلا – وقد نشر بعضها بالفعل – ولكننا سوف نحاول هنا إيجاز هذه العلاقة مع توضيحها.

فى يناير ١٩٢٧دخل بريتون واراجون وايلوار وبيريه وسرياليون آخرون الحزب الشيوعى الفرنسى .. بالطبع خطوة كهذه لابد أن يسبقها تمهيد .. وقد بدأ التمهيد منذ ١٩١٧ عندما قامت ثورة أكتوبر الاشتراكية فى الاتحاد السوفيتى وأعجب بها السرياليون كعمل ثورى يسعى إلى خلق مجتمع أفضل. وقد قرأ بريتون كتابات هيجل وكتابات ماركس فى المادية الجدلية.

وخلال أوائل العشرينات أعجب واراجون بجورج بيوش Georges Pioch الذى أطلق على الشيوعية "تنظيم الحب والسلام". وقد كان بيوش مفكرا وعضوا فى الحزب الشيوعى الفرنسى الذى تأسس عام ١٩٢٠ ، إلا أنه طرد من الحزب عام ١٩٢٣ مع مفكرين آخرين لمعارضتهم بعض سياسات الحزب. كما تأثرا بالقائدة الألمانية الشيوعية كلارا زيتكين Clara Zetkin. هذا الإعجاب لم يأخذ بعدا منهجيا منتظما إلا عام ١٩٢٥ .. فى هذا العام كتب بريتون فى العدد الرابع من مجلة "الثورة السريالية" يقول: "فى الوضع الحالى للمجتمع الأوروبى ، نحن مع مبدأ كل عمل ثورى ، ولو كانت نقطة انطلاقه من نضال طبقى ، بشرط أن يذهب بعيدا".[1]

وفى هذا العام أيضا قرأ بريتون كتاب تروتسكى عن لينين فتأثر كثيرا بشخصية الأخير كقائد ثورى. وكتب فى مقالة بعنوان "لينين تروتسكى" ، فى العدد نفسه من مجلة "الثورة السريالية" يقول إنه يرفض التضامن مع أى من أصدقائه فى مهاجمة الشيوعية تحت أى مبدأ. ويضيف: "أعتقد أن الشيوعية هى وحدها التى قامت – كنظام متسق –

---

(١) كميل قيصر داغر. مرجع سابق ص ٣٧.

بأكبر انقلاب اجتماعى. إنها كانت الأداة التى حطمت أسوار العمارة القديمة. بغض النظر عما إذا كان العالم الذى أقامته أفضل من العالم الذى ثارت عليه ، فلم يحن الوقت للحكم فى هذا الموضوع. وأنا أعتقد أن الثورة الروسية قد انتهت".

وقد رأينا فى نفس العام كيف أصدر السرياليون مع جماعة كلارتى Clarte الشيوعية – تأسست عام ١٩١٩ – بيانا مشتركا ضد الاستعمار الفرنسى للمغرب. واستمر تعاونهما بعد ذلك بتبادل نشر المقالات فى مجلاتهما والتوقيع على بيانات مشتركة.

باختصار كانت موسكو "إغراءا كبيرا للسرياليين" فى تلك الفترة كما كتب أحد أصدقاء اراجون ، "دريو لاروشيل Drieu la Rochelle" ويضيف: "نحن حلمنا بكل الأشياء التى تحدث هناك". فى ذلك الوقت – قبل سيطرة ستالين – كان الفنانون الطليعيون فى الاتحاد السوفيتى محترمين. واعترف لوناشارسكى Lunacharsky مفوض التعليم العام بالمساهمة الهامة التى يستطيع الفن أن يقدمها للثورة. كما كان تروتسكى مقدرا لقيمة الأدب كوسيلة لتنمية البروليتاريا(طبقة العمال) . وفى نفس الوقت أعطت التجربة الثورية حتى عام ١٩٢٥ – ثمارا إيجابية تمثلت – مثلا – فى الشاعر الكبير فلاديمير ماياكوفسكى ..

ساعدت على هذا الالتقاء بين الشيوعية والسريالية أفكار السرياليين عن عالم بدون حدود سواء كانت هذه الحدود بين أمم أو طبقات مختلفة أو بين الوعى واللاوعى ..

* * *

خطى الاتجاه السياسى للسريالية خطوة أخرى نحو مزيد من التبلور في بيان "الثورة أولا ودائما" الذى صاغه بريتون ونشر فى نهاية سبتمبر ١٩٢٥. كان عنوان البيان يتعارض مع شعار جماعة "الفعل الفرنسى "الشوفينى" السياسة أولا "La Politique d'abord.

بدأ البيان بتوضيح ضرورة الثورة ورفض الأفكار التى وجدت عليها الحضارة الأوروبية. والإشارة إلى أهمية الشرق الذى هو "فى كل مكان .. وأنه حالة عقل اعترض أعداء الفلسفة الذين هم أعداء الحرية والتأمل". ثم يتحدث بمنطق اشتراكى:"من البشاعة أن يستعبد إنسان يملك إنسانا لا يملك شيئا .. هذا الاستعباد – على المستوى الدولى – يستغل مجمل الإنسانية ويشكل ظلما لا تكفى مذبحة في التكفير عنه". كما تضمن البيان إشادة بمعاهدة لينين فى برست ليتوفسك التى وقعت عام ١٩١٨ وإدانة كل من أيد الحرب

في المغرب ووصفهم بـ"كلاب تدريب لمساعدة الوطن".

وقّع على هذا البيان سرياليون وأعضاء فى جماعة كلارتى وكاتبان بلجيكيان على صلة وثيقة بالسريالية كانا أعضاء جماعة تسمى "الفلاسفة" ، وبعض الشخصيات المستقلة – منهم داديين سابقين والفوضوى هنرى جونسون.

أعيد طبع البيان فى العدد الخامس من الثورة السريالية. وفى العدد نفسه قدم بريتون عرضا لكتاب تروتسكى عن حياة لينين. وفى العدد نفسه أيضا نشر خطابا من اندريه ماسون يؤكد اعتقاده فى "ديكتاتورية البروليتاريا كما تصورها ماركس وحققها لينين".

فى أحد مقالاته التى نشرها فى مجلة كلارتى – خلال عام ١٩٢٦ – بعنوان "بروليتاريا العقل" قال اراجون: "إن أفكار المساواة تحولت عند الرأسمالية إلى سلع قابلة للتفاوض". وفى مقالة أخرى فى نفس المجلة ميَّز بريتون بين الثورة السياسية التى شملت أبنية اقتصادية واجتماعية وبين الثورة السريالية التى تضمنت ثورة فى القيم الأخلاقية والفكرية. وتوقع أن تنجح الثورة السريالية قبل نجاح الشيوعية ويبدو أنه يقصد فرنسا فى هذا المجال.

فى سبتمبر ١٩٢٦ أصدر بريتون كراسة بعنوان "دفاع شرعى" عبرّ فيها عن فزع السرياليين عندما يجدون أنفسهم ، وهم حلفاء لجماعة كلارتى ، فى تعارض مع الحزب الشيوعى الفرنسى. وخيبة أملهم عندما لا يدعون للعب دور هام فى النشاط الأدبى للحزب. ورد على إغراق قراء كلارتى ولومانيتيه L'Humanite – جريدة الحزب الشيوعى الفرنسى حتى الآن – في مصطلحات مادية قائلا: "المصلحة المادية هى التى تدفع كل إنسان ليخاطر بحياته على البطاقة الحمراء" (بطاقة عضوية الحزب الشيوعى). كما أوضح إمكانية التوفيق بين الشيوعيين والفوضويين.

ودخل رواد السريالية الحزب الشيوعى الفرنسى فى يناير ١٩٢٧ .. أى فى الوقت . الذى كان فيه الحزب يجتاز مراجعة نظرية صارمة بعد اتهام تروتسكى والخلاف الذى تلاه، وفى الوقت الذى فرض فيه الحزب انضباطا حزبيا صارما. لذا لم تكن هناك فرصة لمناقشة أيديولوجية مع الوافدين السرياليين الذين انضموا للحزب بشكل غير عادى .. أى كشخصية مستقلة لها أفكار متميزة.

فى البداية حققت معهم لجنة حزبية ثم وزعتهم على خلايا عمالية .. ايلوار ذهب إلى خلية عمال ترام. وبريتون وبعض أصدقائه انتموا إلى خلية فى حى جوبلان

Gobelins واعتاد أن يلبس غطاء رأس "كاب" عامل عندما يجلس على مقهى "سيرانو". ثم طولب بتثقيف جماعة من عمال البترول مع كتابة تقرير عن البناء الاجتماعى والاقتصادى فى إيطاليا أيام موسولينى فرفض ، وتوقف عن حضور اجتماعات الخلية .. أى سرعان ما دب الخلاف: مثلا لم يستطيعوا الإذعان لموافقة الحزب على طرد تروتسكى من الحزب الشيوعى الروسى عام ١٩٢٧، وتروتسكى بالذات الذى بدا لبريتون عبقرية ثورية. وقد ذكر بريتون أن أحد المسئولين فى الحزب – ميشيل مارتى Marty – صاح فى واحد من السرياليين "لو أنك ماركسى لن تحتاج لأن تكون سرياليا". وهذا بالفعل يلخص موقف قيادة الحزب .. أنهم يريدون ماركسيين فقط ولاغير .. كما أنه يعنى فى نفس الوقت أن السريالية اتجاه متكامل له رؤيته السياسية بالإضافة إلى الرؤى الفنية والأدبية مما دفع الشيوعيين إلى هذا الموقف. حتى أن قائدا شيوعيا آخرا – هنرى باربيس – اعتبر أى مساهمة فكرية من السريالية فى الحزب مستحيلة.

ومع ذلك عندما أرسل "المكتب الدولى للأدب الثورى" فى موسكو برقية إلى السرياليين يطلب فيها الإجابة على هذا السؤال: "ماذا سيكون موقفكم لو أعلنت الإمبريالية الحرب على السوفييت؟" نشر السياليون نص السؤال فى افتتاحية العدد الأول من مجلتهم الجديدة "السريالية فى خدمة الثورة" يوليو ١٩٣٠ – وتحته إجابتهم :

"الرفاق. لو أعلنت الإمبريالية الحرب على السوفييت ، موقفنا سيكون ، طبقا لتوجهات الدولية الثالثة ، موقف أعضاء الحزب الشيوعى الفرنسى" .. و .. "نحن على استعداد لنلبى طلبكم فى أداء مهمة دقيقة بقدر ما نحن مفكرين .. وتقديم اقتراحاتنا لكم سوف يعتمد على دورنا وظروفنا".

تدل هذه الإجابة على أنه رغم الخلاف بين السريالية والشيوعية الروسية – الفرنسية – والذى سيتصاعد إلى القطعية فيما بعد – فإن السرياليين لا يخلطون بين الإمبريالية والشيوعية. ويؤكدون موقفهم المبدئى تجاه الإمبريالية .. وفى الوقت ذاته تدل إجابتهم على الحذر وبخاصة من سلوك الحزب الشيوعى الفرنسى.

المشكلة فى علاقة السريالية بالشيوعية أن السرياليين فكروا فى عمل سياسى كدرع يرتدونه فى حروبهم ضد خصومهم من الأدباء والفنانين. لكنهم وجدوا أن هذا العمل السياسى ورطهم فى مواجهة ثانية مع الماركسيين الأرثوذكس فى الحزب الشيوعى الفرنسى. وقد كتب مارسيل فورييه Marcel Fourrier فى أحد أعداد كلارتى "من السخف الواضح فى الوقت الحالى أن تطلب من السرياليين أن يتخلوا عن السريالية. هل

هم طلبوا من الشيوعيين أن يتخلوا عن الشيوعية؟" .. ورغم استخفاف فورييه بهذا الطلب إلا أنه بالفعل ما طالب به آخرون .. وقد صاغ السؤال بطريقة أخرى اندريه تيريون Andre Thirion عندما قال: "ماذا يمكن للحزب أن يفعل مع ماكس ارنست أو بريتون لكسب هؤلاء الذين يكتبون فى رواياتهم وصفا عاطفيا لمعيشة محزنة لعمال أو أمهات بائسات غير متزوجات فى الطواحين سريعة الدوران؟".

أكدت الأحداث صحة هذا الكلام. ففى نفس وقت إثارة "مسألة اراجون" نشرت مجلة "السريالية فى خدمة الثورة" موضوعا كتبه سلفادور دالى يتخيل فيه شخصا يمارس العادة السرية على صورة فتاة عمرها ١١ عاما. فاستدعى السرياليون الذى انهمكوا فى نشاطات الحزب – ومنهم اراجون وسادول – إلى لجنة تحقيق حزبية. سألتهم: لماذا سُمح بنشر مثل هذا البورنوجرافى (الإثارة الجنسية) المنحط فى مجلتكم؟ عندما سمع بريتون بهذا التحقيق استشاط غضبا. وانفجر فى كتيبه المسمى "بؤس الشعر La Misere de la poesie" فرد عليه من خلال جريدة "لومانيتيه" مستنكرا كل ما جاء في الكتيب ويتهمه بالتناقض مع النضال الطبقى والتضاد للثورة وبدا واضحا انفصال اراجون عن السريالية.[1]

وعندما نشر "فيرنان الكيبه Fernand Alquér" – ولم يكن سرياليا – مقالة فى مجلة "السريالية فى خدمة الثورة" ينتقد فيها الفيلم السوفيتى "طريق الحياة" طالب الحزب المجلة بالتنصل مما جاء فيها ، فرفض بريتون الذى كان يدرك جيدا أهمية المحافظة على الجدل الثقافى والسماح بالنقد. وقد علمه استبداد "الكيبه" .. ففى نفس الشهر – يونيو ١٩٣٣ – طُرد الأعضاء السرياليون من جمعية الكتاب والفنانين الثوريين" الذين دخلوها فى نفس العام. وهكذا ضاق ثوب الشيوعية على عالم السريالية الفسيح.

فى بيان السريالية الثانى – الذى صدر عام ١٩٢٩ – بعد عامين من الانضمام للحزب الشيوعى الفرنسى ، يراجع بريتون موقف السريالية من الشيوعية ويحذر من "أن تعاملنا الشيوعية كحيوانات مثيرة للفضول معدة لتمارس فى صفوفها التسكع – وسوف نظهر قادرين على القيام بكامل واجبنا من وجهة النظر الثورية". ويتحدث عن تجربة انضمامه للحزب الشيوعى الفرنسى: "لم استطع فيما يعنينى مثلا منذ عامين أن أجتاز كما كان بودى ، حرا وغير مرئى ، عتبة الحزب الفرنسى حيث يوجد عدد من الأفراد غير الجديرين بالاحترام من شرطة وغيرهم ، لهم كامل الحرية بأن يرتعوا كما لو كانوا فى

(1) Malcolm Haslam. Op. Cit.

طاحونة. طوال ثلاثة استجوابات على مدى ساعات ، كان على أن أدافع عن السريالية ضد الاتهام الصبيانى بأنها فى جوهرها حركة سياسية معادية للشيوعية ومناهضة للثورة. لا فائدة من القول أنه لم يكن علىّ أن أتوقع – من جانب أولئك الذين كانوا يحاكموننى – محاكمة عميقة لأفكارى" ... و "كيف لا تقلق بصورة رهيبة من انحطاط المستوى الإيديولوجى لحزب خرج منذ وقت غير بعيد مسلحا بصورة ساطعة برأسين من أقوى الرؤوس فى القرن التاسع عشر".

وفى تأكيد لاستقلال السريالية يقول بريتون فى نفس البيان: "بالطبع إن السريالية التى رأيناها تتبنى اجتماعيا وعن قصد الصياغة الماركسية ، لا تنوى بخس النقد الفرويدى للأفكار حقه. على العكس ، فهى تعتبر هذا النقد الأول والأوحد الثابت حقاً".

إذن لقد تحولت علاقة السريالية بالحزب الشيوعى الفرنسى إلى صراع فى فصولها الأخيرة. وشكل المؤتمر الثانى للأدب الثورى الذى عقد فى مدينة خاركوف السوفيتية فى نوفمبر ١٩٣٠ خطوة هامة فى هذا الصراع. فلقد حضر المؤتمر اراجون وسادول. وقبل أن يذهب إليه اراجون كتب إلى بريتون قائلا أنه التقى بناس يمينيين وأنه يعمل على إزالة المفاهيم الخاطئة عند المثقفين السوفييت حول السريالية . وبالفعل أصدر المؤتمر إشادة بالقيمة الثورية للسريالية. لكن الحزب الشيوعى الفرنسى نصب فخا لاراجون وسادول قبل عودتهما إلى باريس.. فبعد انتهاء المؤتمر نظمت لهما جولة خاصة ذهبا خلالها إلى أوكرانيا وبعض المناطق الأخرى لمشاهدة إنجازات سياسة ستالين في التصنيع . وقبل ساعات من رحيلهما من موسكو طولبا بالتوقيع على بيان.

فى هذا البيان أقرا بذنبهما فى مباشرة نشاط أدبى بدون إشراف الحزب ، وبالهجوم على باريس خارج تنظيم الحزب ، وبانتقاد صحف الحزب فى مجلات السريالية.

وتضمن البيان ضرورة نبذ كل تفكير مثالى ، خصوصا الفرويدية ، وضرورة أن يناضلا ضد التروتسكية "المضادة للثورية" وأن يشجبا بيان السريالية الثانى ويسلما كل إنتاجهما الأدبى لإشراف الحزب.. وقع اراجون وسادول .. وتحول قرار إشادة المؤتمر بالسريالية إلى إذلال لها من خلال هذا البيان.

صعق بريتون .. لقد تحول اراجون إلى خائن للسريالية .. وتسليم إنتاجهما إلى الحزب ليصدِّق عليه يضع السرياليين فى مستوى صحفىّ جريدة "الاومانيتيه" الشيوعية. ولا يمكن تصديق أن رقابة الحزب سوف تسمح بأكثر من جزء بسيط مما تنشره المجلات السريالية. ثم إن التحليل النفسى الفرويدى كان أساسيا للسرياليين مثلما هى فلسفة

ماركس بالنسبة للشيوعيين. هذا بالإضافة إلى أن الروس لم يعجبا بفرويد وكان كتاب يوريف كانابيخ Yuriv Kannabikh المسمى "تاريخ التحليل النفسى" الذى نشر عام ١٩٢٩ آخر تصريح فى صالح فرويد يظهر فى روسيا.

على أية حال بعد عودة أراجون وسادول إلى باريس أصدرا فى ديسمبر كتيبا عنوانه " إلى المثقفين "Aux Intellectuels Revolutionaires" أنكرا فيه ماجاء فى بيانهما فى موسكو .. إلا أن ضيق بريتون تزايد بسبب محاولتهما تبرئة نفسيهما.

لم يمض عام على بيان اراجون وسادول حتى حدث تطور آخر فى الصراع بين السريالية والحزب الشيوعى الفرنسى بسبب ما اشتهر باسم "مسألة اراجون" .. ففى نوفمبر ١٩٣١ نشر اراجون قصيدة باسم "جبهة حمراء" تعرض بسببها للمحاكمة ، ويادر بريتون إلى الدفاع عنه ، ففوجئ بتنصل اراجون من هذا الدفاع على صفحات "الاومانيتيه". رغم أن نفس الصحيفة نشرت مقالا فى ٩ فبراير ١٩٣٢ تتملق فيه السرياليين وتصف موقفهم من مسألة اراجون بأنه "طاهر وبسيط".

لقد أخذت "مسألة اراجون" شكل المنافسة على شرف الدفاع عن الشعر .. وكان واضحا أن الشيوعيين مصممون على حرمان السرياليين من هذا الشرف وعلى استغلال نفس الموضوع فى تأسيس حقهم الخاص بمراقبة النصوص السريالية.

فى أغسطس ١٩٣٤ حدثت خطوة أقرب للقطيعة الكاملة بين السريالية والشيوعية . في المؤتمر الأول للكتاب السوفيت أذاع اندريه زادانوف بيان الوقيعة الاشتراكية الذى يحول قيمة الفن إلى مجرد دعاية سياسية .. وفى ديسمبر من نفس العام ناقش بريتون هذه الرؤية – الواقعية الاشتراكية – فى مقالة بعنوان "أخبار الشعر العظيم".

وجاءت القطيعة فى "مؤتمر الكتاب للدفاع عن الثقافة" الذى عقد فى قصر الميتيواليتيه فى باريس فى يونيو ١٩٣٥ ونظمته لجنة من المتعاطفين مع الثورة الروسية ومنهم باريس .وجيد والدوس هكسلى وهنريش مان وبرتولد بريخت ولوى اراجون وسينكليه لوى.

طلب بريتون أن يتحدث أمام المؤتمر إلا أن طلبه رُفض. وطالب رينيه كريفيل اللجنة بالسماح لبريتون بالكلام فرفضت أيضا .. وعندما عاد كريفيل إلى بيته فتح موقد الغاز فى المطبخ بدون إشعال ورقد بجواره .. فى الصباح وجدوه جثة هامدة. ويرى مالكولم هاسلام مؤلف كتاب "العالم الحقيقى للسرياليين" : أنه بانتحار كريفيل انتهت الفترة البطولية للسريالية التى بدأت أيضاً بانتحار فاشى.

واصل المؤتمر أعماله .. قرأ اراجون نص خطاب كريفيل. واعترف آخرون مثل فورستر Forster بعقم ما يفعله الكتاب. وأمام انتحار كريفيل تنازلت اللجنة المنظمة للمؤتمر وسمحت لبول ايلوار بقراءة خطاب من بريتون تضمن تحذيرا من أخطار المعاهدة الفرنسية – الروسية. وعبر عن خيبة أمله فى الحزب الشيوعى الفرنسى "الذى نسى وبوضوح وظيفته الثورية" و.. "من جانبنا نرفض أن نعكس فى أدبنا وفننا أيدلوجية تغيير المبادئ Volte- face".

إثر ذلك أصدر بريتون بيانا عنوانه "أيام كان السرياليون محقين "فضح فيه النظام البوليسى لستالين : " هذا النظام ، هذا القائد ، لا يمكننا إلا التعبير لهما بحزم عن عميق حذرنا". توالت بعد ذلك المواقف المعادية:

عندما جرت محاكمة موسكو الأولى عام ١٩٣٦ التى أسفرت عن إعدام نظام ستالين لستة عشر من القيادات الحزبية والقومية ، أصدر بريتون العديد من البيانات والنداءات التى وقعها مع عدد من الأدباء والفنانين والمفكرين ، تندد بهذه المحاكمات التى .. "تلوث شرف نظام الحكم إلى الأبد" ، كما قال بريتون فى : "الحقيقة عن محاكمات موسكو" – وتطالب بوقف الإعدام. وفيه يقول أيضا: "إن الفرد – مشيرا إلى ستالين –الذى وصل إلى تلك النقطة هو الجاحد الأكبر والعدو الرئيسى للثورة البروليتارية. علينا مقاتلته بكل قوانا ، وأن نرى فيه المزور الرئيسى فى أيامنا ، والأكثر إجراما بين المجرمين".[١]

وعندما جرت محاكمة موسكو الثانية شكك بريتون فى اعترافات المتهمين "المزعومة" .. وأكد أن المناخ الذى انتزعت فيه "مناخ قاتل للفكرة الاشتراكية بالذات، ولكل العمل الثورى فى العالم". ويدافع فى "تصريح بصدد محاكمات موسكو الثانية" بشدة عن تروتسكى ودوره الهام فى الثورة البلشفية ، ويذكر ستالين نفسه بإشادته السابقة بتروتسكى قبل أن ينقلب ستالين عليه.

تركت هذه المحاكمات أثارا عميقة في نفس بريتون حيث تؤكد زوجته الثانية جاكين لامبا: "كان سير محاكمات موسكو يدفع أندريه إلى الغوص فى حالة هول ، فى حالة انهيار خاصة لم يتماثل منها بسهولة وقد اصطبغت بذلك أفكاره ونشاطاته لتلك الفترة".[٢]

وعندما علم بريتون أثناء وجوده فى المكسيك بأن ايلوار ساهم بقصائده فى مجلة "كومين" التى رعاها الحزب الشيوعى الفرنسى أنبه على ذلك فور عودته إلى باريس..

---

(١) كميل قيصر داغر. مرجع سابق ص ٥٠.

(٢) المرجع السابق ص ٥٤.



اندريه بريتون، رييجو ر ريفيرا، ليون تروتسكى وجاكلين بريتون فى الماكسيك عام ١٩٣٨

وكان هذا التأنيب سببا مباشرا فى كسر ايلوار لعلاقته بالسريالية والتحامه بالحزب.

فى مقابل القطيعة مع الشيوعية الستالينية بدأت العلاقة المباشرة مع التروتسكية.. تحدثنا من قبل عن إعجاب بريتون بتروتسكى .. وكتاباته عنه فى المجلات السريالية . وبعد نفى تروتسكى من روسيا عام ١٩٢٩ ظل بريتون يدافع عنه حتى اغتياله. وفى فبراير ١٩٣٨ تحقق لقاءهما فى المكسيك – منفى تروتسكى – والذى نتج عنه صدور بيان "نحو فن ثورى مستقل".

فى مقالة "زيارة لليون تروتسكى" كتبها بريتون ونشرت فى نوفمبر ١٩٣٨ يصف تروتسكى بأنه "الذى وضع عبقريته وكل قواه الحية فى خدمة أعظم قضيه أعرفها .. والمنظِر الخالد للثورة الدائمة". وفى نفس المقالة يدافع بريتون عن حرية تروتسكى: "أن يكون تروتسكى حرا، أن يكون قادرا على الكلام فى باريس اليوم ، فتلك رقعة من الثورة منتصبة من جديد".

فى خلال الأشهر الثلاثة التى قضياها معا اقتربا من بعضهما أكثر وزادت معرفة الواحد بالآخر ، وتعبر جاكلين لامبا – زوجة بريتون الثانية – عن انطباعات بريتون حول تروتسكى قائلة: "إن ماكان يدهشه (أى بريتون) أكثر ما يدهشه ، وماكان يرجع إليه

غالبا ، إنما يرتبط بالجانب الإنسانى الذى لاحظه منذ البدء : بداهيته (أى تروتسكى) الفائقة والمباشرة إزاء الأشياء الصغيرة التى كانت مجالا فى كل مرة لشرح نفاذ. وكان – بريتون– يبدى إعجابه بطاقة تروتسكى غير العادية، ليس فقط على العمل ، بل على كل ما يباشره".[1]

إذن كانت هناك نقاط التقاء شخصية بينهما توضحها جاكلين أيضا: "الشمولية ، حب الحياة والناس من أجل عالم أفضل ، الصرامة ، القسوة على الذات وعلى الآخرين ، البداهة والصفاء ، التنظيم ، الدقة ، كثافة النفس ، إعادة النظر باستمرار بأفكار مقره من قبل ، القدرة العظيمة على الجذب والافتتان ، فتوة الروح والفكر"[2] .

أما عن نقاط الالتقاء الفكرية فكان من أبرزها: ضرورة تدمير قيم الثقافة المتخلفة وخلق قيم ثقافية جديدة ، والحفاظ على حرية الإبداع بعيدا عن ضغوط الدعاية السياسية. كما يتضح ذلك فى موقفهما المشترك من "الواقعية الاشتراكية" التى أطلقها زادانوف.

جمع بيان "نحو فن ثورى مستقل" الذى كتبه تروتسكى وبريتون مجمل الأفكار والآراء المشتركة بينهما ، حيث يبدأ بـ "نحن نستطيع القول دون مبالغة أن الحضارة لم تُهدد بخطورة مثلما هى مهددة اليوم". وينتهى بالتأكيد على : "حرية الإبداع".

عبر هذا البيان عن تأكيدهما على أهمية العنصر الفردى والصفات الذاتية فى الاكتشافات العلمية والفنية وضرورة احترام القوانين النوعية الخاصة التى يلتزم بها الخلق الثقافى.

"يهم على وجه الخصوص ، فيما يتعلق بالإبداع الفنى ، أن يتحرر الخيال من كل إكراه ، ألا يخضع إطلاقا ، وبأى ذريعة من الذرائع ، لقيد يكبل به" .. "إذا كان على الثورة أن تُرسى، من أجل تنمية قوى الإنتاج المادية ، نظاما اشتراكيا قائما على التخطيط المركزى ، فإن عليها فيما يتعلق بالخلق الثقافى ، أن ترسى منذ البدء وتضمن نظاما فوضويا من الحرية الفردية. لأدنى سلطة . لا أدنى إكراه. لأدنى أثر للقيادة". وقد صاغ تروتسكى هذا المقطع بالذات مما زاد تعلق بريتون به.

سبق لبريتون أن عبر عن نفس الفكرة فى كتابه "الأوعية المتصلة" – ١٩٣٢ – حين كتب: "إن كل خطأ فى تفسير الإنسان يؤدى إلى خطأ فى تفسير الكون". كما سبق أن عبر تروتسكى أيضا عن نفس الفكرة عام ١٩٢٤ فى كتابه "الأدب والثورة" . "ليس بوسعنا أن

---

(١) كميل قيصر داغر. مرجع سابق ص ٦١.

(٢) المرجع السابق ص ٦٢.

نتعامل مع الفن كما نفعل مع السياسة. ليس لأن الخلق الفنى احتفال دينى وعلم روحانى كما قال أحدهم ساخرا، بل لأن له قواعده ومناهجه ، وقوانين تطوره الخاصة به ، وخصوصا لأن ثمة دور مرموق يعود في الخلق الفنى إلى عمليات الشعور الباطن".

ومع ذلك أكد البيان المشترك أن "الفن الحقيقى لايمكن إلا أن يكون ثوريا ، أى أن يتطلع إلى نقض كامل وجذرى للمجتمع وتحرير الخلق الثقافى من السلاسل" و .. "أن الثورة الاجتماعية وحدها هى التى يمكنها شق الطريق أمام ثقافة جديدة".[1]

لذا ينادى البيان بتجمع كل دعاة الفن الثورى المستقل للنضال ضد الاضطهادات الرجعية وخلق "الاتحاد الأممى للفن الثورى المستقل "F .I .A.R.I" تحت شعار "استقلال الفن من أجل الثورة. الثورة من أجل التحرير النهائى للفن".

بالفعل بعدما عاد بريتون إلى باريس أسس هذا الاتحاد الذى أصدر نشرة باسم كلى Cle صدر عددها الأول في يناير ١٩٣٩. وتوقفت بعد العدد الثانى فى فبراير.

كما تضمن البيان موقفهما المشترك من النظام الستالينى فى الاتحاد السوفيتى: "إذا كنا نرفض أى تضامن مع الطائفة الحاكمة اليوم فى الاتحاد السوفيتى فلأنها بالضبط لا تمثل فى نظرنا الشيوعية، بل هى عدوتها الأكثر غدرا وخطرا" ... "إن الثورة الشيوعية لا تخاف الفن".


ديبجو ريفيرا – المكسيك ١٩٢٩
تصوير جيمس آبى

الغريب فعلاً هو أن لا يوقع تروتسكى البيان مع بريتون. بل يوقعه – بدلا منه – دييجو ريفيرا – الرسام المكسيكى الذى كان يستضيفه. ولم أجد تفسيرا مقنعا لهذا التصرف – بل الأكثر غرابة أن يرسل تروتسكى خطابا إلى بريتون فى ٢٢ ديسمبر ١٩٣٨ يقول فيه : "أحيّ من كل قلبى مبادرتك ودييجو ريفيرا لخلق الـ اف . اى .ايه . ار . اى F.I.A.R.I اتحاد الفنانين الثوريين حقا .. "مستقلين حقا". رغم أن هذه المبادرة ظهرت فى بيانهما المشترك أى أنها مبادرتهما.

(١) لمرجع السابق ص ٦٨.

إذن هل فشل بريتون ، رغم جهده العظيم ، فى التوفيق بين السريالية والماركسية؟ كما يقرر عصام محفوظ (جريدة النهار اللبنانية عدد ١٩٧٤/٤/٥) وهل قام بريتون فعلا بمحاولة "توفيق"؟ .. الواقع كما يتضح من العرض السابق لعلاقة السريالية بالشيوعية أنها مرت بثلاث مراحل: الأولى قبل الانضمام للحزب الشيوعى الفرنسى. والثانية بعد الانضمام إليه فى عام ١٩٢٧ وحتى عام ١٩٣٢. والثالثة بعد عام ١٩٣٢ .. لقد دخل السرياليون الحزب الشيوعى مثلما خرجوا .. أى أن قناعتهم وأفكارهم الأساسية ظلت كما هى بل ازدادت ثراء بحكم التجارب .. وفى المرحلة الثانية ١٩٢٧ – ١٩٣٢ حدثت اختيارات أساسية بينهم أدت إلى افتراق اراجون وسادول ومن بعد ايلوار عن السريالية لصالح الشيوعية.

أى أن هناك أفكارا مشتركة لدى بريتون وماركس أو أن بريتون رأى فى الماركسية ما يتفق مع أفكاره وما ينمى ويطور هذه الأفكار كما فعلت اتجاهات أخرى بأخذ ما أعجبها من أراء ماركس وبلورتها لحسابها وادعت الانتماء للماركسية .. وقد كانت هذه هى مشكلة الماركسية التى أصبحت عباءة تتسع للجميع من الماركسية الصينية إلى الماركسية الألبانية مرورا بالاتحاد السوفيتى وكوبا ، وكذا ماركسية الأخوة اليوغسلاف الذين كانوا مسيرين ذاتيا قبل أن تنهار الماركسية – بسبب كل هؤلاء – على رؤوس الجميع. لتنتهى حقبة تاريخية ، لكن ما حملته من أفكار الفلاسفة العظام: هيجل وماركس لايمكن أن يمحوها الانهيار. وبينما ننظر حولنا الآن ، فلا نكاد نسمع من أسماء الأحزاب الشيوعية، حتى الأحزاب الموجودة فيما كانت تسمى بأوروبا الغربية، إلا أن صوت السريالية مازال مسموعا ، وفى كل مكان .. لأن الفن أبقى من السياسة وأقوى .

إن بريتون لم يدع الانتماء للماركسية ... ولا حتى للتروتسكية – بعد أن شاع المصطلح رغم الاتفاق بين بريتون وتروتسكى. لأن السريالية كونت لنفسها عناصر متكاملة ومتميزة فى كل شئون الحياة. وهذا هو ما دفع اراجون وايلوار إلى الافتراق عن السريالية بل والهجوم عليها .. لأنهما لم يستطيعا أن يكونا سرياليين وشيوعيين فى نفس الوقت.

ماهى الاتجاهات أو الفلسفات المنتمية إلى اليسار التى لم تتأثر بالماركسية ..؟ إن هذا يعيدنا لمناقشة الأصول: حيث لم تكتشف الماركسية العالم .. بل أعادت النظر إليه .. كما أنها ليست أول ولا آخر فلسفة تطالب بتغييره .. والسريالية عندما تطالب بالشىء نفسه فلا يعنى ذلك أنها ماركسية.

وقفت السريالية أيضا موقفا معاديا للفاشية والنازية فلقد صدم ايلوار لأن انجاريتى Ungaretti- شاعر إيطالى كان صديقا لابللونير - أهدى قصيدة إلى موسولوينى.

وعندما طالب هنرى بيرو Henri Beroud - سياسى فرنسى محافظ - بإقامة حكومة فاشية فى فرنسا شُتم على أعمدة "الثورة السريالية".

وفى بيان بريتون - تروتسكى "نحو فن ثورى مستقل" تأكيد آخر على نظرة السريالية للفاشية: "إن الفاشية الهتلرية، بعد أن صفت فى ألمانيا كل الفنانين الذين عبر حب الحرية عن نفسه لديهم إلى هذه الدرجة أو تلك ، حتى ولو كانت تلك الحرية شكلية، ألزمت أولئك الذين كان ما يزال بوسعهم أن يوافقوا على الإمساك بقلم أو بريشة بأن يجعلوا أنفسهم خدم النظام ويحتفلوا به حسب الأوامر ، ضمن الحدود الخارجية لأسوأ اصطلاح".

وفى آخر بيان أصدرته الجماعة السريالية قبيل الحرب العالمية الثانية - سبتمبر ١٩٣٩. بعنوان "لاحربكم ولاسلامكم" هاجمت كلا من الفاشيين والشيوعيين.

إن هذا الموقف من السريالية يتسق مع مواقفها السابقة .. فرفض الفاشية والنازية ينسجم مع رفض الشوفينية كما يتسق مع رفض الاستعمار ورفض الديكتاتورية حتى لو كانت "ديكتاتورية حزب شيوعى".

إلا أن هناك سؤالا يظل عالقا: طالما أن السرياليين يرفضون الفاشية والنازية .. فلماذا إذن عندما قامت الحرب العالمية الثانية وضربت مدافعها فرنسا - هرب قادة السريالية من فرنسا ولم ينخرطوا فى المقاومة الشعبية مثلما فعل سرياليون - سابقون كاراجون وايلوار؟؟

على أى حال يحمل بريتون فى كتابه - موقف السريالية السياسى - الرؤية السريالية لهذه المواقف بقوله: "إن حيوية أى نظام ما مرهونة بعدم اعتبار نفسه معصوما ونهائيا. وبقدر ما يقيم وزنا كبيرا لما تقدمه الأحداث من أشياء متناقضة ، إما لتجاوز هذا التناقض أو لإعادة بناء النفس بصورة أقل اهتزازا انطلاقا من هذا التناقض بالذات إذا لم يكن ممكنا تجاوزه"[1]

يظل بريتون مخلصا لمواقفه السياسية حتى النهاية: فى ١٩ نوفمبر ١٩٥٧ ينشر مقالا عن ثورة أكتوبر الروسية يقول فيه: "علينا فى أسوأ ساعات الخيبة والخزى والمرارة

(١) لمرجع السابق ص ٤٧.

– كما فى عصر محاكمات موسكو أو سحق انتفاضة بودابست – أن نتمكن من استعادة القوة والأمل فيما تحتفظ به أيام أكتوبر من مكهرب: وعى الجماهير المضطهدة لسلطتها وللإمكانية الواردة لديها بممارسة تلك السلطة فعليا".

و .. "تلك النظرة ذاتها ، نظرة ليون تروتسكى التى أراها من جديدة مثبته على أثناء لقاءاتنا اليومية منذ عشرين عاما فى المكسيك ، كافية وحدها لتلزمنى من ذلك الوقت بأن "أحتفظ بكل إخلاصى لقضية هى الأكثر قداسة بين القضايا جميعا : تحرير الإنسان" و .. "ليكن ما يعنينا هذا المساء رؤية تحتضن عبرها ثورة أكتوبر ذات الحمية الحديدية التى تحتضنها الثورة الأسبانية والثورة المجرية ونضال الشعب الجزائرى من أجل تحرره".

[٤]

"أيـهـا الخيـال الـعـزيـز، أحب فيك بشكل خـاص أنك لاتسامح. كلمة الحرية وحدها هي كل مالايزال يثيرني. إنـهـا تجيب بالتـأكيد على الطموح الشرعى الوحيد عندى."

البيان الأول للسريالية

هكذا يبدأ البيان السريالى الأول -١٩٢٤- بالحديث عن ضرورة الخيال والحرية .. حتى مجابهة الجنون .. عديدة هى مدارس واتجاهات الأدب والفن على مرّ العصور التى أكدت ضرورة الخيال والحرية في الإبداع . ولكن أى خيال ، وأية حرية ؟؟ هنا لابد وأن يعترضنا الخيال السريالي والحرية السريالية .. وهنا أيضا تكمن ميزة السريالية التى استطاعت أن تبحث وتطور وتؤكد خيالا وحرية ارتبطا باسمها..

"السريالية: "تلقائية "Automatisme" نفسية خالصة نعبّر بواسطتها - سواء شفاهة أو كتابة أو بأى طريقة أخرى - عن الوظيفة الحقيقية للتفكير. تفكير يملى فى غياب كل تحكم يمارسه العقل ، وخارج أى سيطرة مسبقة لجماليات أو أخلاقيات".

"بنيت السريالية على الاعتقاد فى الحقيقة العليا لخلق أشكال التداعى المهملة حتى الآن، فى القدرة الكلية للحلم ، باللعبة المجردة للفكر. تقود - السريالية - إلى تدمير نهائى لكل الآليات (أو التلقائيات) النفسية الأخرى وأن تحل محلها فى حل المشاكل الأساسية للحياة".

هكذا ينتهى البيان السريالى الأول إلى توضيح المعنى .. أو الرؤية الخاصة بالسريالية والتى تبدو فى إبداع السرياليين سواء المكتوب أو المرئى.

إذن لقد اعتمدت السريالية فى الإبداع على الخيال والحلم والتداعى الحر المتدفق من اللاوعى .. وكونت هذه العناصر رؤيتها:

الحلم: "ليس فقط حلم اليقظة .. ولكنه أيضا الحلم الحقيقى أثناء النوم" ، والذى تراه السريالية : " متواصلا ويحمل آثار تنظيم. الذاكرة وحدها تدعى لنفسها حق تقطيعه ، حق عدم الالتفات إلى الحالات الانتقالية وتقديم سلسلة أحلام بدلا من الحلم" . (البيان الأول).

"أعتقد فى إنحلال مستقبلى لهاتين الحالتين اللتين تكونان فى الظاهر متناقضتين. وهما الحلم والواقع ، إلى نوع من الواقع المطلق ، يكون سرياليا لو استطاع أحد أن يناديه كذلك".

إذن .. لماذا لا نعطى الحلم اهتماما كافيا فى حياتنا؟ ولماذا لا نمنح الحلم قيمة اليقين به تلك القيمة التى نرفض منحها أحيانا للواقع؟ ولماذا لا نتوقع من إشارة الحلم أكثر مما ننتظر من درجة الوعى؟ ثم .. ألا يمكن الاستفادة من الحلم فى حل مسائل الحياة الأساسية؟؟

كل هذه أسئلة طرحها بريتون فى البيان الأول للسريالية .. بل إن الفكر – اليقظة ليس مفصولا عن "إيحاءات تأتيه من ذلك الليل العميق" أى لحظات اللاوعى .. أو لحظات الحلم .. حتى أن توازن هذا الفكر توازن نسبى .. إنه يكتفى فقط بالنتيجة: "هذه المرأة تبهره". ولكن أى انبهار هذا؟ ومن أين أتى؟ وكيف؟.

كلها أسئلة إجابتها فيما وراء الفكر الواعى .. فى لحظات اللاوعى .. أو لحظات الحلم وهكذا .. إن الإنسان فى حالة الحلم لا يفكر في الواقعية.. أى أنه لا يفكر في مدى واقعية أو إمكانية إحداث الحلم .. أنه يستسلم لها فقط .. "تلك المتسربة من اللاوعى والعقل الباطن والرغبات المتحققة والمحبطة" .. وبهذا فهو يبدو أكثر حقيقة من الواقع .. أو على الأقل .. أقل زيفا .. إننا نتعرى تماما فى تلك اللحظات – نبتعد عن الضغوط والمجاملات والمناورات ولعبة الذكاء المكشوفة أو المستترة .. بل فى هذه اللحظات يفرض علينا الإبداع .. فمن يمسكها؟ من يستفيد بها؟؟.

"حدث ذات مساء قبل النوم – يحكى بريتون – أنْ التقطت جملة ملفوظة بوضوح .. جملة غريبة لا تحمل أثر الأحداث التى كنت ممتزجا بها فى تلك اللحظة .. جملة بدت لى ملحّة .. كنت أعد نفسى لتجاوزها إلا أن طابعها العضوى جذب انتباهى .. كانت شيئا شبيها بـ(ثمة رجل شطرته النافذة إلى شطرين). مصحوبة بالتمثل البصرى الضعيف لرجل تقطعه من النصف الأعلى نافذة عمودية إزاء محور جسمه .. وفهمت أننى أمام صورة من نموذج نادر، وسرعان ما راودتنى فكرة إدخالها – الصورة – في مادة البناء الشعرى لدى .. وسرعان أيضا ما أفسحت المجال أمام تلاحق يكاد يكون متقطعا لجمل لم تكن أقل مفاجأة ، بل تركتنى تحت تأثير انطباع بأن تحكمى بذاتى حتى ذلك الحين كان وهميا ولم أعد أفكر بوضع حد للصراع اللانهائى الذى يحدث داخلى". (البيان الأول للسريالية).

.هكذا يشرح بريتون قصة استفادته من لحظات حلم – لاوعى – فى كتابة شعرية .. ثم يواصل العمل مع فيليب سوبو عام ١٩١٩ .. فى هدوء .. يحاول الواحد الدخول فى حالة اللاوعى وينطلق .. ويسجل الآخر ما ينطق به خلال هذه الحالة .. وفى النهاية تجمعت نصوص نشرت فى كتاب "الحقول المغناطيسية".

لقد استفاد بريتون فى هذا الكتاب من طرق فرويد فى تقصى أسباب الأمراض ، وكان يجريها بين الحين والآخر على المرضى أثناء الحرب العالمية الأولى. ويوضح بريتون هذه التجربة قائلا: "لقد قررت أن أستخلص من نفسى ما يحاول المرء استخلاصه

من المرضى ، وأعنى بذلك المونولوج الذى يلقيه المرء بسرعة ودون تمهل بحيث لا تكون للحاسة النقدية عند الذات الفاعلة أى سيطرة على هذا المونولوج. إذ تضرب الذات الفاعلة عرض الحائط بأى تحفظ أو تكتم، وتطلق العنان لنفسها فى التعبير بصوت عال عما يجيش بصدرها".

ويسترسل بريتون فى البيان السريالى الأول فى شرح تجربة "الحقول المغناطيسية" التطبيقية فى الكتابة الآلية:

"بدا لى وما يزال - تشهد على ذلك الطريقة التى بلغتنى بها جملة الرجل المقطوع – أن سرعة الفكر ليست أكبر من سرعة الكلام ، وأنها لا تتحدى بالضرورة اللغة ولا حتى الريشة التى تجرى. ضمن هذه الحالة ، شرعت مع فيليب سوبو الذى أخبرته باستنتاجاتى الأولى نسود الصفحات، غير مبالين بما يمكن أن يتأتى عن ذلك من الناحية الأدبية. تكلف سهولة الإنجاز بالباقى. كان بوسعنا فى نهاية النهار أن يقرأ الواحد للآخر حوالى خمسين صفحة كتبناها بهذه الطريقة ونقارن بين النتائج. كانت كتابات سوبو وكتاباتى تنمان إجمالا عن تماثل واضح: نفس عيب البناء. نفس نقاط الضعف. لكن هناك أيضا اختيار جيد لصور متميزة لم نكن نستطيع إعداد أى منها عن تصميم مسبق. هناك أصالة خاصة جدا وبعض الجمل الهزلية الحادة .. بدت لى الفروق التى بين نصينا ناتجة أساسا عن مزاج كل منا ، لأن مزاج سوبو أقل جمودا من مزاجى. ولقد أخطأ فى توزيع بعض الكلمات على شكل عناوين فى أعلى بعض الصفحات بروح ماكرة بلا شك – إذا سمح لى بهذا النقد الخفيف. وأنا أعترف بإنصاف أنه عارض دائما وبشدة أى تعديل أو تصحيح مهما يكن صغيرا فى سياق أى مقطع من النوع الذى كان يبدو لى غير مناسب. وكان محقا تماما فى ذلك".

وينتهى بريتون إلى تقرير أنه من الصعب تثمين القيمة الحقيقية لهذه النصوص .. بل من المستحيل تثمينها من القراءة الأولى .. لأنها عناصر غريبة على من يكتبون بقدر ما هى غريبة على أى إنسان آخر ولابد أن يشعر أمامها بالحذر. من الناحية الشعرية – يصف بريتون – تتمتع بدرجة عالية من اللامعقولية المباشرة. التى تكمن ميزتها فى كونها تعلن عددا من الخصائص والوقائع التى ليست أقل موضوعية من غيرها.

ويستدل هربرت ريد من هذه التجربة على أن السريالية كانت فى المقام الأول قضية إبداع شعرى ، أما الرسم والنحت فلم يكونا سوى تعبير تشكيلى عن تلك الروح الشعرية.

بعد ثمانية وأربعين عاما من هذه التجربة ، وبعد قطيعة نهائية مع السريالية يرجع اراجون واصفا هذه التجربة: "أصبحت "الحقول المغناطيسية" عمل مؤلف واحد برأسين ، والنظرة المزدوجة وحدها سمحت لفيليب سوبو واندريه بريتون بالتقدم على الطريقة التي لم يسبقهما إليها أحد، في تلك الظلمات التي كانا يتكلمان فيها بصوت عال . إن علينا أن ننظر إليه اليوم على أنه ، في فجر هذا القرن ، اللحظة التي ينعطف فيها كل تاريخ الكتابة".[1]

وقد عاود بريتون تكرار تجربة "الحقول المغناطيسية" مع بول ايلوار عام ١٩٣٠ فقاما معا بكتابة "الحمل بلادنس" وقام الكاتب اللبناني المبدع عصام محفوظ بتجربة أخرى لاستخلاص العلاقة بين الكتابة الآلية السريالية كما جاءت في كتاب "الحمل بلا دنس" والكتابة اللاواعية لمرضى نفسيين في مستشفى "دير الصليب" في لبنان. فقد أورد فقرة من كتاب بريتون – ايلوار وفقرة أخرى من رسالة كتبها أحد المرضى .. يقول بريتون وايلوار في "الحمل بلا دنس":

"مرحبا ياسادتي ، مساء الخير ياسيداتي .. وجماعة الغاز. سيدي الرئيس أنا تحت أمرك، عندي فانوس في الدراجة ، وضعوا القط ، الكلب ، أمي وأبي ، أولادي ، النسر في عربتهم الصغيرة. وضعوا هذه النماذج الفقيرة في المقطورة التي تدور مفاصلها ، تدور وتدور. من جسر لآخر تسقط الإبر مثل ضربات السيوف. المقبرة في طرف القرية قرب البلدية. هذا لا يساعد على إعادة ربط حلقات العائلة في زمن المجاعة".

أما مريض "دير الصليب" فيقول: "لحضرة الحكيم .. حكما الخ .. من بعد اليوم أعرض. لما كان هذا الدير والصليب ، الذي هو ليس كتابة عن ورش أشغال وتعمير وسرقات كذا الخ .. التابع انجادية وأدى شحرور العليا مستشفى دير ماريوحنا .. مكان مشاهير اللصوص من قديم الأزمنة ، وطوابقه السفلى ملصوقتين العماد فوق الشحتار كذا وأكثرية الموجودين فيه من العدمانين بالعاهات والمتسولين واللصوص .. ولم يتم ترسيمه وتعميره الآن سوى بدسائس أعظم وأفظع لصوص عرفهم التاريخ والنازحين إليه من تلك الأنحاء الذين دوخوا البلاد بدسائسهم وفظائعهم وسرقاتهم الخ! لذلك يقتضي وضع قرار إلى المراجع التنفيذية بتجربة أعظم غارات جوية بالحرائق ساحقة ومشتركة عليه.

حضرت عزتلو أفندم دامت معاليكم .. ابن عمي المدعو (...) بمناسبة انتخاب رئاسة

---

(١) كميل قيصر داغر. مرجع سابق ص ٢٧.

الجمهورية يقتضى تغيب اللى بيغنى فى الراديوات ويتداخل فى كل المسائل المهمة وفى كل شاردة وواردة ويسطر على المرافئ بأسطوله.."[1].

يثبت هذان النصان التلقائيان ، الشيء المشترك بينهما ، رغم أن كتاب النصين مختلفون ، فغير اختلاف الجنسية ، الأولان ليسا بمريضين نفسيين ، بينما الأخير مريض نفسى ، وهذا الشيء المشترك بينهم هو بالضبط ما يصفه بريتون في طريقة تطبيق الكتابة الآلية فى مقطع من البيان الأول للسريالية حيث يقول : "ليأتك أحدهم بأدوات الكتابة بعدما تقيم فى مكان يتفق ما أمكن وتركيز فكرك على نفسه. وضع نفسك على راحتها فى أكثر الحالات سلبية أو انفتاحا. وأكتب بسرعة ودون موضوع سابق التصميم، بسرعة تكفى لتمنعك من الحفظ أو أن تساق إلى استعادة ما تكتب ، وسوف تأتيك الجملة الأولى دون عناء. لأن فى كل ثانية ، والحق يقال ، جملة غريبة عن تفكيرنا الواعى لا تلتمس إلى البروز إلى النور".

بيد أنه لا يحق لنا أن نستخلص من ذلك أن الكتابة الآلية لا معنى لها، فكل ما يوجد يحمل معنى وكل ما يوجد في الإنسان يحمل معنى إنسانيا. وليست الكتابة الآلية نتاج الصدفة (وهى لفظة مناسبة جدا للتمويه على ما لا نعرفه) بل هى بطبيعتها ثمرة الإنسان وتعبير مباشر عن الواقع الإنساني[2].

ورب معترض يقول أنه من الممكن أحيانا، بجهد تقوم به الذاكرة ، أن يستعيد المرء جميع اللحظات التى اجتازها الوعى وجميع أطوار الخلق الشعرى وأن يوضح بذلك تسلسل الصور الذى استطاع أن يؤدى إلى الخلق الشعرى النهائى. والأمر صحيح ، ولكنه لا يلغى كون ما تحت الوعى هو المغذى الوحيد بالصور الشعرية وتجميعها العضوى. أما القول بالعكس فمعناه الإدعاء بأن صور الفيلم لا تصدر عن جهاز البث بل عن تسلسل هذه الصور على الشاشة.

وكما أن للكتابة الآلية مسببا بل لأن لها مسببا، كذلك لها معنى. إنها سيل كلامى يجرى، تدفعه انحدارات داخلية أو قوى محركة لا علم لنا بها والأمر وحده يزودها بالمعنى . إن لخيط الماء الجارى معنى لكونه يجرى فقط.

---

(١) عصام محفوظ. السريالية وتفاعلاتها العربية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت ١٩٨٧. ص٢٦،٢٧.

(٢) ميشيل كاروخ . اندريه بروتون والمعطيات الأساسية للحركة السريالية. ترجمة الياس بديوى. منشورات وزارة الثقافة. دمشق ١٩٧٣. س١٢٧.

وكذلك أمر هذا الينبوع الحى الذى يتفجر من حقول الكلمات – الصور الممتدة ما تحت الوعى ، وبما أن الأمر هنا لا يدور حول واقعة طبيعية وحسب بل حول واقعة إنسانية، فأن يكون لها معنى يعنى أن لها معنى بالنسبة لمصير الإنسان ، طفيفا كان هذا المعنى أم رئيسيا ، واضحا أم خفيا. والأمر الرئيسى الناتج عن الكتابة الآلية أن هذه الحقول الكلامية بالتأكيد لا تظل في حالة الركود التى كانوا يفترضونها فيها. فقبل أن ندرك الأهمية التى يمكن أن تحملها الكلمات يتأكد هذا الأمر الرئيسى المذهل: إن الكلمات تجرى من النبع. فقبل أن يدركها الوعى تسرع هى لملاقاته تدفعها حركتها إليه. ذلك أنه فى ظلال ما تحت الوعى الشاسعة توجد منحدرات ذهنية تنحدر عليها الكلمات سيولا رائعة تشع بكل بريق صورها. بذلك تنكشف منظومة واسعة من الجبال والمياه تقع على السفح المظلم من الوعى وتغذى دون ما انقطاع سفوحه المشرقة. فليست الكتابة الآلية ثمرة ابتداع سخيف وإنما هى الحالة التطبيقية القصوى لظاهرة عامة على الإطلاق.(١)

"إن نور الشمس اللامحدود يشرق فى الظاهر دون منافس على العالم ، بيد أن آلافا من بين آلاف المارة الذين يستخدمونه لأغراض المرح أو العمل ينسخونه في وضح النهار من نواظرهم بغير ما انتباه ، منهم العلماء والعشاق والمناضلون ورجال الأعمال والحالمون والمهووسون والمتصوفون ... ودون أن تغمض أجفان الجسد ، تقوم أخرى داخلية بإقصاء أشعة الشمس ، بينما تمتلئ عين العقل بضياء غير مادى. إن شموس منتصف الليل تشرق فى وضح النهار أكثر مما تفعل شمس النهار فوق جسر "الانفاليد"(٢) وداخل المترو ، وعلى سهول "البوس" وعلى قفار مصر وفوق السفن الماخرة فى عرض المحيط الهادى وفى كل مكان فى العالم يقطنه أناس تائهون فى تأملاتهم.

"ذلك قانون لا مفر منه في الفكر. فإذا ما راقب المرء نفسه فى الشارع لحظة توقفه عن التفكير فإنه يلاحظ أنه ما كان قبل ذلك حاضرا فيما يجرى حوله. كانت العينان مفتوحتين تبصران ولكن الوعى لم يكن ينظر ، فإن اتفق حينا أن ينتبه لمشهد خارجى ، وقع إذ ذاك بالضبط انقطاع فى سلسلة تأملاته. والمرء لا يستطيع أن يعى هذا الظلام ساعة ما يخيم ، لأنك إن وعيته كان وعيك كافيا ليذكر بوجود العالم الخارجى الراهن وبما أنه حاضر وجدت فى الحال ملمسه المظلم."

وفى حالة الإظلام هذه يسود ضياء ليلى ما هو إلا ضياء الصورة. والمصورون لا ينفردون في استخدام الحجرة السوداء لتظهير صورهم عن طريق الكاشف فأعمال الفكر

---

(١) المصدر السابق ص ١٤٠ . (٢) «الانفاليد» اسم كوبرى على نهر السين فى باريس.

تتم هى الأخرى فى حجرة سوداء داخلية تنكشف فيها الصورة الذهنية لتبرز على شاشة الوعى.

"وطبيعى ، والحالة هذه أن يتمكن المرء أيا كان ، لو شاء ذلك ، من العثور فى ذاته على المصادر الآلية للكلمات والصور. إنه لا أحد يخلق أفكاره بالمعنى الحقيقى للكلمة ، وإنما يستطيع أن يشرف إلى حد ما على خلقها بمقدار ، على أن يستقيها بادئ الأمر من مناطق نفسية لا ترقى إليها الملاحظة المباشرة حاليا".

"وكما أن الشمس المرئية لا تستطيع استنبات النباتات وإنضاج الثمار فى الأثير أو على الصخور المتيبسة بل فى الأتربة المليئة بالبذور النشطة والعناصر المغذية ، كذلك لا تصنع شمس الوعى حصاد الفكر جملة وتفصيلا بل ينبغى لها أول الأمر بلوغ تربة ما تحت الوعى العميقة بما فيها من بذور وأغذية تنبثق منها هذه الكتلة الحية من الكلمات والصور التى تطلق فى سماء الفكر طائفة لا تحصى من الزهور والثمار".

"وغالبا ما يتشبثون ، بفعل تصور سابق غريب ، باعتبار نتاج الآلية وكأنه محض نفايات لنشاط الفكر ، وأى احتقار يحملون لفظة "النفاية"! لكننا نستطيع على هذا النحو أن نهزأ من الذاكرة كأن لا نعتبرها هى الأخرى سوى بقايا جامدة غابرة. بيد أن التجربة الكلية كافية لتدلل إلى أى مدى تبدو هذه البقايا ضرورية للحياة ، فالإنسان إن يعدم الذاكرة يصبح إنسانا ميتا نفسيا ، وبما أنه لا يذكر شيئا فلن تكون له سلطة على الحاضر أو المستقبل وسيظل دوما يرزح تحت وطأة شكل الأشياء الذى لا يدركه مطلقا وفيضها المتحرك الذى لن يعثر فيه على أية علامة مميزة".

ورب معترض بأن الكتابة الآلية لا تقدم في الغالب سوى بقايا طفيفة بينما تشكل الذاكرة لوحة مرجعية صلبة وواسعة. إلا أن فى الذاكرة فجوات كثيرة وشقوقا ولسنا نتصرف بها على هوانا وبالمقدار الذى نريد.

"وما ذلك على أية حال بالمهم ، بل حرى بنا أن نشير إلى أن الكتابة الآلية تضطلع بوظيفة مختلفة تماما ، وهى أكيدة وحيوية على ما فيها من غرابة ، وشأنها شأن الحلم، وهى بمثابة الصفحة النهارية منه وأداة التقاطه الصناعية".[1]

يؤكد ميشيل كاروج على أن الكتابة الآلية من حيث المنطلق اكتشاف لا ابتداع: "بمعنى أنها ليست ثمرة مصطنعة واعتباطية وليدة مشروع إنسانى بل وقوف على ظاهرة من الطبيعة، والطبيعة الإنسانية فى هذا المجال. إنه اندفاع قمم قارة مجهولة خارج

(١) المصدر السابق ص ١٤٢ .

الظلمات قبل أن تكون أسلوبا كتابيا أو بالأحرى ، وطبقا لما سنرى ، مجموعة من أساليب الكتابة يمكن أن تتأكد فيها المهارة أو عكسها ، النبوغ الإنسانى أو الحماقة".

فالكتابة الآلية قديمة جدا وحديثة جدا فى آن معا . وتؤكد كونها أسلوبا سرياليا فى البحث العقلى مقاربا لأبحاث التحليل النفسى وأنها كذلك تجدد لمظاهر العرافة والوساطة والمظهران لا ينفصمان في السريالية.

ويمكن اعتبار ما يقوله الصوفيون فيمَا يطلق عليه "حالات الوجد" نوعا من "القول الآلي" الصادر عن لاوعى القائل. وقبل الصوفيون بزمان اعتبر أفلاطون حالة الوجد هذه – ويطلق عليها الحماسة – سبب إبداع الشعراء المجيدين. والحماسة عند أفلاطون نوع من "ألمانيا". أما "ألمانيا" هذه فى لغته فهى الخروج عن الحياة المألوفة للكشف عن مناطق الوجود المجهولة. وألمانيا فى رأى أفلاطون من شأن الشعر والصلاة والرؤيا.

يقول أفلاطون:

"لا يدين الشعراء المجيدون بكافة قصائدهم الجميلة للفن بل للحماسة أى لنوع من ألمانيا ، والأمر واحد فيما يخص الشعراء الوجدانيين المجيدين ، فهم شأن كهان "سيبيل" (إبنة السماء وآلهة الأرض لدى قدماء اليونان) الذى لا يرقصون إلا إذا خرجوا عن طورهم ، لا يجدون أناشيدهم الجميلة فى الحالة الطبيعية بل فى غمرة الوحى والانخطاف ... إن الشاعر كائن خفيف مجنح ومقدس ، وهو عاجز عن التأليف ما لم تدركه الحماسة وتخرجه عن طوره وتفقده العقل".(١)

لقد نادى أفلاطون مذ ذاك بالتماثل العميق بين الشعر و "الخروج عن العقل" والانخطاف والقدرة العرافية ؛ وفى ذلك شجب للشعر على أنه صناعة وإلهاء ، وفيه المبادئ الأساسية التى ينطلق منها المفهوم السريالى ، ولكن عليه أن يعريها من كافة أطرها الأسطورية ليحل محلها مفهوما وطرائف علمية.

وقد تعلو شفاهنا اليوم ابتسامة حينما نقرأ تصريحات العديد من الشعراء الذين يدعون منذ الإغريق أن الوحى يأتيهم عن طريق ربات الشعر ، ولكن حقيقة سامية تختفى خلف هذا التشخيص الساذج مفادها أن الشاعر لا يبتدع بكل يكتشف ، ولا يضع بل يتقبل.

ذلك أن الاعترافات لا تحصى ، تلك التى يقر فيها الكتاب أنهم ما ابتدعوا بل أخذوا مؤلفاتهم عن طريق وحى خفى إن هو إلا التسمية القديمة لتجليات ما تحت الوعى. وفى

(١) المصدر السابق ص ١٤٥ .

كتاب كاروج عشرات الأمثلة نذكر منها:

"هوفمان" الذى يصرح: "إنى أنسخ ، كيما أؤلف ، ما أسمعه يُملى على من الخارج". وكذلك يقول "نيتشه" إذ يكتب: "يصبح شئ ما مرئيا ومسموعا بتأكيد ووضوح لا يوصف .. والمرء لا يبحث بل يأخذ". ويقول "ريتيف دى لابروتون": "إنى أؤلف عادة تحت تأثير نشوة آلية". وعلى النحو نفسه يحدد "باربى دوريفى" طريقته فى العمل على أنها "ضرب من السرمنة بصفاء ذهنى شديد".

ولا يذهب "الفونس دوديه" حتى القبول القاطع بهذه الدرجة من الآلية ولكنه يقر بنهج تلقائى يحدد مصدر كتبه: "إننى أدع للوقائع أن تتشكل فى خاطرى بمفردها، وكتبى توضع على سجيتها فى فكرى دون أن أتدخل فى الأمر مطلقا". وقد كتب "جيمس لوبا" يقول:

"كانت" جورج ايليوت" تؤكد ، رغم نزعتها الوضعية فى الفلسفة ، أن هنالك "آخر من دونها" فى جميع ما تعتبره الأفضل من مؤلفاتها يسيطر عليها ويحملها على الشعور بأن شخصيتها ذاتها لا تعدو أن تكون محض أداة يعمل الفكر من خلالها . ويشير "لوبا" كذلك إلى أن "لونغفيلو" كان يقر بدوره أن "أنشودة السفينة هيسبيروس" تبلَغ إليه تامة التأليف بمقاطع كاملة.

وحتى الأخوان "غونكور" يصرحان قائلين:

"هنالك قدر محتوم فى الصدفة الأولى التى تملى عليك الفكرة. ثم تأتيك قوة مجهولة وإرادة عليا ونوع من ضرورة الكتابة تسيطر على العمل الأدبى وتوجه القلم حتى ليخرج الكتاب أحيانا من بين يديك ولكنه لا ينبع فيما يبدو من ذاتك". ويوسعنا كذلك أن نقرأ بشأن "ديدرو" العقلانى جدا ما سطره قلم العلامة "لودفيك هاليفى":

"يقول "لدوفيك" إن "ديدرو" يجيد دوما عندما يستعجله صاحب المطبعة والزمن. وأن لا شئ يعكر من صفاء أفكاره ويبدل من سحر مقالته عندما يؤلف بسرعة ودونما تشطيب. وأن مساوئه ناجمة عن تصحيحه".

ولنزد فنستشهد بـ"هنرى غيون" وقد عرضوا عليه ذات يوم موضوع مسرحية فما استطاع أن يستخلص منه شيئا ، فإذا هو يشهد فجأة وبعد انقضاء شهرين الظاهرة التالية:

"كنت فى سريرى فى حوالى الخامسة من الفجر مستيقظا تماما وواعيا .. وصافى الذهن حتى النشوة ، إن لم تتناقض اللفظتان. والكل خبير بذلك ساعة يخالجك الشعور

بقدرتك على احتواء العالم بفكرك. وفجأة حلت مأساة "سان موريس" جاهزة فى خاطرى بشخصياتها وحوادثها وكل فصل منها وكل مشهد بدوره .. أجل لقد كتبت وكان آخر يملى عليّ. وفى عين العديدين أنها ربما كانت أفضل من كل ماعداها".

وقد غرف "غوته" نفسه ، من المنابع نفسها. وإليك كيف يروى عن نشوء عدد من قصائده:

"ما كان يخالجنى أى شعور بها ولا تراودني أية فكرة مسبقة ، بل كانت تهبط على بغتة ومرادها أن تؤلف فى الحال إلى حد أشعر معه أننى مدفوع بالغريزة إلى كتابتها فى المكان الذى أجد نفسى فيه وكأنى فى حلم. وكثيرا ما وقع لي في حالة السرمنة هذه أن أمسك أمامى بورقة مائلة وأن لا أتبين ذلك إلا عندما أفرغ من الكتابة أو عندما ينقصنى المكان لمتابعتها".

ويضيف كاروج مثالين آخرين يكتسبان فى السريالية أهمية خاصة لأن "بروتون" قد أشار بنفسه إليهما واستلهمهما مباشرة.

فإليك أولا إقرار "والبول" مؤلف "قصر أوترانت" أولى الروايات السوداء:

"هل تودون أن أقول لكم ما كان مصدر هذه الرواية؟ لقد استيقظت من حلم ذات صباح من أوائل شهر يونيو الماضى وكل ما استطعت تذكره أننى وجدت نفسى في قصر قديم. وقد شاهدت على أعلى حاجز للدرج الكبير يدا عملاقة ترتدى لباس الحرب. وفى المساء نفسه جلست وشرعت أكتب دون أن أعلم إطلاقا ما كنت أزمع قوله أو روايته".

ويستشهد "بروتون" كذلك فى صفحة حاسمة من البيان الأول بهذا المقطع البارز لـ"كنوت هامسون" (Knut Hamsun):

"عثرت فجأة وعن طريق الصدفة على جُمل رائعة الجمال لم يسبق أن خططت مثلها فكنت أرددها لنفسى بتؤدة وكلمة فكلمة ، فأجدها رائعة وأن دفقها لا يتوقف. ونهضت فأخذت ورقا .. وأمرى كمن تقطع أحد أوردته ، فالكلمة تدفع الأخرى وتحل محلها وتأتلف مع واقعها ، والمشاهد تتراكم والحوادث تتدافع والردود تنبثق فى رأسى فأحس بمتعة هائلة".

أما إلحاحنا على أن آلية الكتابة ظاهرة ترجع إلى أقدم العصور وأن أفلاطون نفسه قد استلهم بالتأكيد تقليدا مغرقا فى الماضى ، فلا يتأتى منه إطلاقا أن أصالة السريالية قد زالت لهذا السبب. ذلك أن منتقديها أنفسهم يقررون بوجود رباط وثيق لا ينفصم بين السريالية والآلية لا سابقة له في أية مدرسة شعرية ، ذلك أن "بروتون" قد وعى قيمة

الآلية ودورها فى عملية الخلق بوضوح لا مثيل له إلى جانب استخدام ثابت للآلية بإحكام منظم لم يعرف قبله. فليس قبل السريالية سوى ما قبل تاريخ الآلية.[1]

إن هذه الرؤية بدأت – كما أشرنا إلى ذلك – من اهتمام بريتون بعلم النفس وإعجابه بفرويد. ووجد مجالا عمليا فى أدائه الخدمة العسكرية فى مستشفى "نانت" حيث صادق الغريب "جاك فاشى". وفى مستشفى "سان ديزييه" العسكرى للأمراض العقلية حيث عمل مع د.ليروى زميل د. "شاركو" رائد علاج الهستريا بواسطة التنويم المغناطيسى . وحيث شارك بريتون فى علاج حالات من البارانويا. أثارت اهتمامه بالخط الفاصل – أو الواصل – بين الواقع والخيال .. ثم فى مستشفى "دى لابيتيه" فى باريس حيث عمل مع أكبر طبيب نفسى فى فرنسا فى ذلك الوقت د. جوزيف بابنسكى.

كما استفاد السرياليون – من بحث أجراه "تيودور فلورنوا Flaurnoy Theodore" مع الوسيطة "كاترين ميللر" والتى تعرف باسمها المستعار "هلين سميث". فقد تابع فلورنوا على مدى خمس سنوات – من ١٨٩٤ إلى ١٨٩٩ – جولاتها اللاعقلانية الظاهرة بينما هى فى حالة النشوة أو اللاوعى .. كانت أحيانا أميرة هندية وأحيانا الملكة مارى انطوانيت وأحيانا تتحدث عن زياراتها لكوكب المريخ وتصف ملابس وشعب وحتى لغة أهل الكوكب .. واكتشف فلورنوا أن هناك حقيقة نفسية فى كلامها وتصرفاتها. كما نسب لنشاط اللاوعى تحقيق مواهب الإبداع .. ونشر عام ١٩٠٠ تقريرا بنتائجه فى بحث بعنوان: "من الهند إلى كوكب المريخ". كما عرضت الرسوم التى رسمتها هيلين سميث فى حالة اللاوعى فى جنيف وباريس.

لقد انكشف عالم مثير للسرياليين .. وشيئا فشيئا تتبلور أمامهم أفكار ورؤى وإبداعات .. ولا يتوقفون عن التجريب والمغامرة.

ووجد بريتون فى بعض ممن التحقوا به ما شجعه على الاستمرار: "كريفيل" مثلا الذى التحق بالسرياليين فى شتاء ١٩٢٢ كانت لديه خبرة فى تحضير الأرواح من سيدة رأت أنه يملك قوة "وسائطية". ووجد بريتون فى خطابات انطونان ارتو إلى جاك ريفيرا أفكارا قريبة جدا من أفكاره حول التلقائية النفسية : فى يناير ١٩٢٤ كتب ارتو: "أنا رجل يعانى كثيرا فى عقله ، ولهذا لى الحق فى الكلام" ومرة أخرى كتب أن تدفق الصور من عقله سريع جدا إلى حد يسمح بترتيبها كشعر متماسك.

فى شتاء ١٩٢٢ عقدوا جلسات روحية فى منزلي بريتون وبيكابيا وكان "روبير

---

(١) المصدر السابق ص ١٥٠–١٥٢ .

ديسنوس" أسرعهم للدخول فى حالة اللاوعى .. كان يحتاج فقط إلى أن يغلق عينيه ويشرب "البيرة" ويسرح .. ثم ينطلق فى بلاغة وتتدفق الكلمات من فمه .. وعندما يدخل الواحد فى حالة اللاوعى كان يرد على إجاباتهم ، مثلما سألوا دسنوس ذات مرة: "ماذا ترى؟ فأجاب "الموت" وعندما يسألوه ماذا تعلم عن ايلوار – وكان ايلوار يضع يده عليه – أجاب "كيريكو" فسألوه: "هل سيلتقى بكيريكو قريبا؟ أجاب: "المعجزة ذات العينين الرخوتين كطفل صغير "فسألوه" ماذا ترى من ايلوار" أجاب: "أنه أزرق". وعندما سألوه عن بيريه أجاب : سيموت فى مقطورة مليئة بالناس" ... وهكذا..

أحيانا تكون الجلسات مرعبة مثلما حدث عندما تنبأ كريفيل بموت أصدقائه. وفى مناسبة أخرى حرضهم على الانتحار الجماعى. وبعضهم استيقظ عندما شعروا بأنهم يخنقون أنفسهم. وذات مرة لاحق ديسنوس ايلوار بسكين. وعندما وصلت الجلسات إلى هذا الحد الخطير توقفوا عنها.

إلا أن المهم هو المقصود من هذه الجلسات؟ بالطبع ليس المقصود أن يتحول السرياليون إلى "محضّرى أرواح" أو عرافين .. ولكنها كانت جزءا من تجاربهم المعملية الإبداعية بحثا عن حقيقة جديدة ..واقع آخر .. وبالتالى أدب آخر وفن آخر .. يعلق بريتون: "إن ما مثلته تلك المعجزة هو مقدرة دسنوس على الانتقال إراديا وبسرعة من تفاهات الحياة الجارية إلى منطقة إشراق وبوح شعرى"..

وهكذا تراوحت الجلسات بين محاولات تنبؤ واكتشاف لغة جديدة للكتابة .. وصور جديدة للإبداع وعلاقات جديدة بين كل هذا وبينهم وبين العالم الخارجى..

لكن .. هل كانت هذه الحالات حقيقية بالفعل؟. أى هل كانوا بالفعل يدخلون فى حالة لاوعى حقيقية؟ بالطبع لا يمكن الجزم بأنهم جميعا ودائما كانوا يفعلون ذلك.. ولكن لا يمكن الجزم أيضا بأنه لم تكن هناك حالات حقيقية بالفعل .. وهناك وسائل للدخول فى حالة لاوعى منها التنويم المغناطيسى أو السُكر أو النوم وغيرها. وقد أشرت من قبل إلى أنه حدث فى نفس الفترة أن أصبحت الأمور الروحية والطب النفسى موضة فى باريس. بل انتشرت اللغة الإكلينيكية للطب النفسى بشىء من التشويش والتشويه في صالونات ومقاهى باريس. ووجدت كتب بول بورجيه Paul Bourget ورواياته إقبالا شديدا ، ومنها كتابه "علم نفس الحب الحديث".

فى بيان السريالية الثانى –١٩٢٩ – مزيد من الضوء على معنى ومقصد ، السريالية حيث يبدأ بحوار بين دكتور دى كلير امبو والبروفسور جانيه فيقول الأخير: "إن

بيان السرياليين يحوى مقدمة فلسفية مثيرة للاهتمام. يؤكد السرياليون أن الواقع بشع من حيث تحديده. لا يوجد الجمال إلا فيما هو غير واقعى. الإنسان هو الذى أدخل الجمال إلى العالم. ينبغى الابتعاد أكثر عن الواقع لإنتاج ما هو جميل. إن مؤلفات السرياليين هى على وجه الخصوص اعترافات موسوسين وشكاكين".

"إن فكرة السريالية تميل ببساطة إلى استعادة شاملة لقوتنا النفسية عن طريق الدخول فى أعماقنا والإضاءة المنظمة للأماكن الخفية والإظلام المنظم للأمكنة الأخرى.. والنزهة الدائمة فى عقر دار المنطقة المحرمة".

كما يطالب البيان بدراسة الإلهام. "والتوقف عن النظر إليه كأمر مقدس".. فالإلهام يهبط على الإنسان غير العادى أو العبقرى ، أو الفنان ليوحى إليه ويملى عليه موضوعا ما .. بينما السرياليون يعتمدون على التلقائية والتى هى فى مستطاع أى إنسان. والتلقائية تعتمد على اختراق حاجز الوعى لفتح الطريق أمام تداعيات الذاكرة: الكلمات والصور والأحاسيس.

الانجذاب نحو الموت :

فى مثل هذا الجو "فوق الواقعى" والظروف التى نشأت فيها السريالية يأتى اهتمام السرياليين طبيعيا بموضوعات "فوق واقعية" – مثل الانتحار – منذ أن أثاره وضع جاك فاشى حدا لحياته.

يفسر والاس فالى قصة انتحار فاشى بأنها توضح: "معنى روح الهزيمة التى ظهرت مع نهاية الحرب، والانجذاب نحو الموت وتدمير الذات ، وهو انجذاب ظاهر فى معظم الفن السريالى. ذلك أن النبوءة والهلاك والقدر والانمحاق والانتحار مظاهر من الوجه التشاؤمى أو العدمى فى السريالية. وسرعان ما اعتبر انتحار فاشى نوعا من الاستشهاد. فقد كان شهيد العبث وقضاء الحياة المحتوم، ومجد فعله باعتباره تحقيقا شعريا أو سرياليا للذات!".

"لقد بدا أن السريالية كانت دائما تقدم الانتحار كواحد من حلين. لكن من حسن الحظ أن الحل الثانى قد رجح وآمن به السرياليون ومارسوه أكثر من الحل الانتحارى. فقد وقف الإيمان بمعجزة الفن وبصفات الفنان وخصائصه السحرية فى وجه الانتحار وهذا الإيمان ورثته السريالية عن رومانتيكية أوائل القرن التاسع عشر، وعن تصور للفنان ونتاجه قوى اتضح خلال ذلك القرن ، وبدا أن دور الفنان أخذ يكتسب مميزات الكاهن

وصانع المعجزة ، ومميزات الإنسان الذى مُنح موهبة الرؤيا الخارقة. وأخذ نتاج الكاتب والشاعر بصورة خاصة يُعتبر تعزيما سحريا، واستحضارا عجائبيا فى تأثيره وإبداعه على السواء. وهكذا قد يصبح تشبيه الأثر الفنى بالقربان فى الأسرار المسيحية الذى يتضمن "الحضور الفعلى". وهكذا يصبح الشاعر الكاهن الذى يحقق الأعجوبة عن طريق الاستعمال السحرى للكلمات، عن طريق تعزيم لا يفهمه هو نفسه فهما كاملا. ويكون الأثر الذى يتم إبداعه هكذا ، سرا غامضا يمكن أن يُحس ويعاش دون أن يكون بالضرورة مفهوما"[١] وهو ما ينطبق – بشكل من الأشكال – على العملية الإبداعية لدى السرياليين.

ومع ذلك لم يمت أحد من السرياليين منتحرا. حتى فاشى الذى لا نستطيع أن نجزم أنه تناول المخدرات بقصد الانتحار ، ولا كريفيل الذى لا نستطيع أن نجزم أيضا أنه ترك موقد الغاز مفتوحا عن عمد ونام لكى ينتحر بهذه الطريقة.

ويبدو أن الانجذاب نحو الموت تم التعبير عنه عند السرياليين بالإبداع بدلا من ممارسته الواقعية. لذلك نجد الموت بأشكال مختلفة موضوع كثير من الإبداع السريالى مثلما نجده أثيرا لدى الشعراء المؤثرين فيهم : بودلير ورامبو ومالارميه. وهو ما يمكن أن ندعوه بأسطورة تدمير الذات. وهذا شىء كامن فى أعماق كل إنسان مع تفاوت حجمه. غير أن مبدأ الحياة ومبدأ المعتقد الدينى يحاولان باستمرار كبته أو قهره أو نسيانه وإن كنا لا نعترف بذلك. فنحن لكى نحقق شيئا ما علينا أن نفنى ذواتنا إلى حد ما.

إلا أن شيئا مدهشا قد وقع. إذ أن أهم المؤثرين فى السريالية ماتوا وهم فى ريعان الشباب: فاشى الذى مات وعمره ثلاثة وعشرون عاما ، ولوتريامون الذى مات وعمره أربعة وعشرون عاما ، ورامبو الذى مات مرتين : مرة عندما توقف عن كتابة الشعر في عمر التاسعة عشر وبعد أربع سنوات فقط من كتابته ، وموته الجسدى فى عمر السابعة والثلاثين. وهنا تفعل أسطورة "الموت الذى يختطف" كمال فعلتها لتشعل الخيال بحزن مبدع وشفاف. فهل هذا الموت أحد أشكال "الصدفة الموضوعية" التى تحدث عنها السرياليون؟.

لقد أبدع هؤلاء العباقرة الثلاثة وميض برق خالد. فبينما أبدع الأول – فاشى – حياة خالصة كالشهاب. أبدع الثانى لوتريامون – كتيبا صغيرا "مقدمة لأشعار" ظهر قبل موته بأشهر قليلة ، وظهر عمله الرئيسى الوحيد "أغنيات مالدورو" بعد موته بعشر سنوات. فيما أبدع الثالث – رامبو – شعرا مفاجئا لأربع سنوات فقط "له جمال العاصفة

(١) والاس فالى . مصدر سابق ص ٢٧ ، ٢٨ .

المتوتر" لا نستطيع تفسيره بالاستناد إلى السيرة والمنابع الأدبية والمفاهيم الفلسفية كالعادة. بل بالاستناد إلى نظرية نابعة من حياة عميقة دفينة ، ربما كانت حياة سابقة، أو على الأقل حياة لا واقعية أو فوق الواقعية (سريالية).

الأحلام والكتابة الآلية :

لا تريد السريالية في اعتمادها على الحلم منبعا للإبداع أن تفسره ولو على طريقة فرويد.. كما أنها لا تريد أن تعيش فى عالم الحلم تماما وتنغلق داخله مثلما يشيع من تفسيرات عند كثير ممن لم يعرفوا السريالية معرفة صحيحة. إن أهمية الحلم بالنسبة للسريالية كأهمية الخيال وأهمية استخدام الإنسان للاوعيه. وهذه كلها مرتبطة ببعضها وتعنى نفس الهدف الذى تردد فى كتاباتهم وفنونهم بأكثر من شكل وبعدة توضيحات.

الواقع أن الأحلام تتمتع منذ زمن طويل فى الآداب بمهابة لاحد لها ، وقد استشهد "دولاج" فى كتاب بعنوان "الحلم" بأمثلة كثيرة من هذا القبيل. وينبغى أن نلح بوجه الخصوص على أهمية الحلم الأساسية بالنسبة إلى الرومانتيكيين الألمان.

كان الرومانتيكيون الألمان ، وتخص منهم "جان بول" و "نوفاليس" قد شددوا ، كما سيفعل السرياليون ، على أن الحلم ليس عالما مستقلا داخل حدود النوم وإنما منطقة مفتوحة تتصل بالحياة اليومية وبعوالم ما فوق الوعى في آن معا.

"ولكن ، مثلما كان أفلاطون يرُد ألمانيا فى الوحى إلى آلية ذات مصدر إلهى أو شيطانى، بالمعنى الذى تتخذه هذه الألفاظ فى الديانة اليونانية ، ومثلما يرُدُ الوسطاء دوافعهم الكتابية إلى "الأرواح" ، كذلك اكتسب الحلم لفترة طويلة قيمة دينية فى نظر الإنسانية. والأمر معروف لدى البدائيين وكذلك كان لدى الأقدمين ، ونلاحظه على سبيل المثال لدى هوميروس وكُتاب المأساة اليونانيين ، ومنهم انتقل دور الأحلام المنبئة والمؤثرة حتى إلى كتابنا الكلاسيكيين أنفسهم. ويمكننا أن نعثر على أحلام تنبئية عديدة فى الكتب المقدسة وفى العهدين القديم والجديد ، وفي القرآن الكريم .

صحيح أن "بروتون" رفض بعنف هذا التراث فى "الأوانى المستطرقة" ، ولكن المرء لا يتخلص من السوابق بهذه السهولة وبإعلانات مبدئية.

يكفى بالطبع أن يتخذ "بروتون هذا الموقف كما يضحى ضروريا فى نظره إعادة تفسير الماضى بأكمله من وجهة نظر الإلحاد ، إلا أنه تبقى من كل ذلك الشعور بأن الحلم

يصل الإنسان بعوالم خفية أيا كان نوع تحديدها".[1]

لقد كان دور "فرويد" رئيسيا في هذا المجال أيضا، إذ وضع فى متناولنا طرقا فى التحليل جديدة كل الجدة وذات دقة لا تضاهى لتساعد على كشف المضمون الإنسانى والجنسى بشكل خاص فى الأحلام التى تستعصى فى ظاهرها على الإدراك.

ويلفت كاروج الانتباه إلى مؤلفات أخرى مجهولة تماما كان لها بعض التأثير على "بروتون" والتى سيكتب لها مستقبل عظيم فى مجال تقصى الأحلام وفى مجال فهم الكتابة الآلية كذلك ، حتى لو تم الأمر عن طريق المماثلة مع الأضواء التى تنير بها الحلم بحد ذات ، ويقصد مؤلفات "هيرفيه دو سان–دينى" (Hervey de Saint - Denys).

فقد كتب هذا العالم المختص بأمور الصين فى أواخر القرن التاسع عشر مؤلفا عظيما يبحث فى "الأحلام ووسائل توجيهها" وقد أبرز هذا البحاثة الرائع ، الذى صرف سنوات من حياته لإجراء تجارب على الحلم وذلك بمعنى اللفظة الذى يتضارب مع معنى التجربة السلبية، بعض الصفات البارزة فى الحلم وخص منها ملكاته فى ثوران الذاكرة وقدراته فى إدراك الأحاسيس المفرطة الدقة (كالعلامات المنبئة بالأمراض مثلا) وآفاته التى تمتد بها إمكانيات الذكاء والمخيلة امتدادا غير مألوف. ولكنه ألح بشكل خاص على هذا الأمر الخليق بالملاحظة وهو إمكانية تدخل الانتباه والإرادة فى مجرى الحلم دون أن يوديا به ، ووافانا بوصف لطريقته على النحو التالى:

"إذ قد رأيت بعين الفكر صور هذه الأشجار وهذه النباتات وهذه الأزهار قد بهتت وغامت ، وكانت للحظة مضت شديدة الوضوح ، فيمكنك التأكد بأن نومك آخذ فى التلاشى. فدع لهذا التأثير أن يستمر وسوف تستيقظ بعد بضع لحظات. ولعلك تفضل توجيه التجربة الوجهة المعاكسة؟ فاجهد إذن (فى الحلم) أن تظل بلا حراك تماما وركز انتباهك تركيزا قويا على إحدى هذه الأشياء الصغيرة التى لم تتلاشى صورتها ، كورقة شجرة مثلا ، وسوف تعود هذه الصورة شيئا فشيئا إلى وضوحها الذى فقدته ، وسترى حدة الإطار تعود تدريجيا كما لو كان ذلك أمر صورة فى الحجرة السوداء وأنت فى سبيل تركيزها ... وإذ ذاك يكون الحلم قد عاود مجراه".

ويضيف هيرفيه دو سان – دينى أن تفسير الأمر يكمن فى أن إرادة التسمر فى الحلم لا تمتد إلى الصورة بغية تثبيتها وحسب بل تتعداها إلى الجسد الحقيقى بغية تجميده مما لا يتيح له من بعد أن يفلت من تخدره. ويروى كذلك كيف استطاع أثناء أحد

---

(١) ميشيل كاروج . مرجع سابق ص ٢٥٩.

الأحلام ، وهو يمتطى حصانا على أحد المفارق ، أن يغير طريقه بفعل إرادى لصالح تجاربه.

إن هذا الحلم بالغ الأهمية لأنه يفسح لنا المجال فى إدراك إمكانية توجيه الكتابة الآلية أيضا على هذا الطريق أو ذاك من الطرق العديدة التى تنتظرها على المفارق دون أن نفسد أصالتها. وقد جدد "هيرفيه" مثل هذه التجارب مرات عديدة وحمل الكثير من أصدقائه على مثلها.

فبينما تنزع اليقظة إلى لقاء الحلم عن طريق الكتابة الآلية وممارسة الهلوسة الموجهة، ينزع الحلم بالمقابل إلى لقاء اليقظة بطريقة "هيرفيه". ويمكننا بذلك أن نأمل فى الحصول على مواجهة مباشرة تتجدد على نطاق أوسع بين سلطات اليقظة والحلم وفى الوصول إلى اكتشاف واع تماما للبنى التحتية اللاواعية في اليقظة ولأعماق الخيال. وإنما الحلم النقطة الهندسية التى تتلاقى فيها أصعدة الواقع السيكوفيزيائية والواقع الخارجى والواقع فوق العادى ، وغرابته لا تنجم إلا عن كونه يقوم بعمليات لصق حقيقية بين هذه الصور المتباينة ، فهو يزودنا بفيلم عن منطقة متعددة الجوانب ومترامية الأطراف فى نوع من الفوضى ، هى مع ذلك تنظيم إضافى مع زيادة فى التعقيد. وإنما تنجم هذه الفوضى فى الحقيقة عن تقصير فى تربية عيننا الداخلية وعينا اللذين لا يقويان على تمييز الأصعدة المختلفة والتضاريس والمعانى.

ولا يزال الناس حيال عوالم الحلم فى موقع الأطفال الصغار نفسه إزاء صور العالم الخارجى التى لا يحسنون تصنيفها وتبين موقعها وتفسيرها.

لقد فتح "فرويد" أمام تقصياتنا قارة موحشة مترامية الأطراف ، مثلما فعل "كريستوف كولمبوس". ولسوف يشيد باحثون جدد عالما جديدا على هذه القاعدة القارية. وسوف نكتشف لدى اجتياز غاباتها المدارية سبلا جديدة للنفاذ إلى أسرار جسمنا والتيارات الذهنية التى توحد الإنسانية بأسرها والأسرار الكونية نفسها ، مجالات كانت تبدو محرمة عليه.

إن عظمة ما جاء به "بروتون" تنجم عن نزعه إلى دمج صيغ الإدراك والبحث المتعلقة بالحلم فى تأليف جدلى واحد ، فيأخذ من روح "فرويد" ذات الاهتمامات المبتذلة إلى روح الرومانتيكيين الألمان الشعرية ، ويحد من غلو النزوات والمثالية لدى هؤلاء عن طريق رقابة الطرائق المخففة لدى الأول.[1]

---

(١) المرجع السابق ، ص ٢٦٣ .

ليس غريبا فى هذا الجو الذى سيطرت عليه أصداء علم النفس أن تتبلور السريالية . فهى أيضا ليست بعيدة عن كتابات يونج[1] رغم العداء بينه وبين فرويد. وليست بعيدة عن كتابات هيدجر وعلم النفس التجريبى الإدراكى ومدرسة الجشتلت ، حتى علماء النفس الجدد. كما أنها ليست بعيدة أيضا عن الاستكشاف العلمى للميكانيكية المعقدة لمخ الإنسان وعمليات التخيل. فكل هؤلاء يلتقون لإمداد الإنسان بمجال أكبر فى الإحساس والخبرة الداخلية وتعبيد الطريق لرؤية أعمق للحياة..

هنا نأتى لإشكال آخر .. هل الهدف هو الجدة فى حد ذاتها ؟ وما هى مواصفات هذه الجدة؟؟ يستمد السؤال أهميته من عداء السرياليين لأشكال الفن والقيم الجمالية التقليدية.. ويستمد حساسيته من علاقة السرياليين بالدادا .. تلك الحركة التى وصفت بأنها ضد الفن أو ضد الجمال .. بالطبع ليس هناك موقف فنى ضد الفن بمعنى أنه يسعى إلى تدمير الفن .. أو إلى إلغاء وجود الجمال من حياة البشرية..

إذن هناك موقف ضد الفن القائم أو ضد فن بمواصفات معينة .. وهكذا بالنسبة للجمال .. فى بداية البيان الثانى للسريالية يؤكد السرياليون: "أن الواقع بشع من حيث تحديده. لا يوجد الجمال إلا فيما هو غير واقعى. الإنسان هو الذى أدخل الجمال إلى العالم وينبغى الابتعاد أكثر ما يمكن عن الواقع لإنتاج ما هو جميل. إن مؤلفات السرياليين هى على وجه الخصوص اعترافات موسوسين وشكاكين" .. وفى موضع آخر يلخص البيان: "إن السريالية لا تهتم بحجة الفن أو حتى بحجة ضد الفن أو الفلسفة أو ضد الفلسفة أى أنها لا تهتم بكل ما لا يؤدى إلى إفناء الكائن فى التألق الداخلى المسكون بروح النار وليس بروح الجليد".

إن أهمية التداعى الحر من اللاوعى - سواء كان ألفاظا أو صورا هو أن كل لفظ يحمل شحنة نفسية وذكريات معينة .. وبالتالى فإنه يستدعى لفظا آخر .. وهكذا بالنسبة للصور .. كما يمكن الكشف عن طاقات شعرية فى الألفاظ التى تأتى بهذه الطريقة. ولا حدود للإبداع فى استخدام الصور أيضا .. وهذا تفعله التلقائية أو "الآلية" السريالية .. والتى هى مع ذلك ليست هدفا بحد ذاته .. وإنما هى وسيلة .. لأى شىء؟ لخلق أدب وفن جديد .. وهكذا تحكم الدائرة. هذا الإبداع السريالى الجديد .. يتفق مع الإبداعات القديمة - التى كانت جديدة من الكلاسيكية إلى ما بعد التأثيرية مرورا بالطبيعية والرمزية وغيرهما - فى هدف إنقاذ وإثراء الحياة البشرية. إلا أن حركية الجدل هى التى لا تتيح

(١) كارل جوستاف يونج (١٨٧٥ - ١٩٦١) سويسرى ، أحد اكبر علماء النفس فى العصر الحديث.

لاتجاه أو حركة أو مدرسة أن تسود إلى الأبد .. مثلما بدأ المبدعون فى ظل ذروة السريالية وبعدها فى البحث عن اتجاهات وحركات جديدة ، وهذا ليس معناه موت السريالية على الإطلاق .

إن التمييز بين الذات والأنا له أهمية كبيرة فى تفسير دور اللاوعى الإبداعى. فالذات Soi التى تقابل "الأنا" (Moi ، أو الوجود الإنسانى الواعى) ، تتألف من مختلف القوى المسروقة من وعى الإنسان ، والتى تبقى بعيدا عن رقابة الضمير والوعى. هذه الذات هى الساحة أو "الحلبة" على حد تصوير فرويد ، وفيها يحدث صراع مهم أساسى. وهو فى رأى فرويد الصراع بين الـ (Eros) أو غريزة الحب ، وغريزة الموت أو تدمير الذات ، التى تحدثنا عنها من خلال حديثنا عن "هيرودياد" مالارميه. إنها الحلبة التى يتم فيها تمييز أساطير الإنسان الدائمة ويعاد تمثيلها ، كما رأينا عند لوتريامون. هذه المنطقة من الذات المنفصلة عن منطقة الأنا، هى التى يعتقد السريالى أن فى وسعه تسجيل ما تمليه عليه من أفكار، فى لحظة ما تغيب فيها رقابة العقل والسنن الجمالية والأخلاقية. ويمكن أن تشبه نشاط الذات هذا بما ذكره بودلير عن قوة الأفيون فى إثارة الصور. والصور التى تنتج عن الأفيون سريالية من حيث أنها تنبعث تلقائيا لاإراديا ، دون أن يحركها الإنسان (أو المدخن). إنها صور تنهض عفويا وتتولد بصورة لاإرادية.[١]

فى كتابه "الأوانى المستطرقة" يلقى بريتون مزيدا من الضوء والتحليل على علاقة الحلم باليقظة واستثمارها الإبداعى فى السريالية. فبعد افتتاحية نقدية تتناول آثار مختلف مفسرى الأحلام ؛ يذهب "بروتون" فى رواية أحد أحلامه ، وهو حلم ربطة عنق "نوسفيراتو" ، لينطلق منه إلى تحليل مطول لهذا الحلم. ويحاول ربطه على وجه الخصوص بسيرة حياته الخاصة فى تلك الفترة خطوة فخطوة لكى يظهر لنا الخيط المشترك الذى يوالى نسج هذين الوجهين فى حياته. وينطلق فيما بعد على العكس من الواقع أو مما تزعم له هذه الصفة حصرا فيصف بعض وقائع فريدة فى طوافه داخل باريس ، ويذكر ظهور عدد من النساء – الشهب فى الشارع كان غريبا في سرعة زواله، إلا أنه أحيط بسحابة من الظواهر غير المألوفة كمثل الخلط بين الكلمات ذوات القدرة الكاشفة وتطابق الأسماء مع جمل التقطت في الأحلام مما جعله يعيش تلك الفترة فى مناخ غريب من تداخل اليقظة والحلم.

---

(١) ولاس فالى ، مصدر سابق ، ص ١٥٤ .

ويرى ميشيل كاروج فى كتابه: "اندريه بروتون والمعطيات الأساسية للحركة السريالية" أن ما يذهب إليه بروتون لذو خطر عظيم حتى فى هذا الإطار الضيق ، لأنه يرمى إلى إبراز امتزاج مياه الحلم واليقظة باستمرار إبرازا واضحا ، فهما لا يشكلان عالمين منفصلين جذريا بل المُنطقتين القصيين الواقعتين على جانبى هذا الأمر الرئيسى ألا وهو حلم اليقظة ، هذه الحالة التى لا نتخلص منها تمام الخلاص فى يوم ، لأن اللاوعى لا ينفك يمارس تأثيره علينا على نحو واسع وحاسم وذلك فى صميم أكثر نشاطاتنا عقلانية وأشدها نفعية.

وإذا كان "بروتون" قد أمعن فى اكتشاف هذا المزيج من اليقظة والحلم أكثر مما فعل غيره فلأن هذا المزيج يبلغ لديه درجة نادرة من الشدة والوعى. وهكذا يستطيع أن يبرز كيف أن المرء يلقى فى مضمار حلم اليقظة هذا الحركة نفسها التى كشف عنها "فرويد" فى مضمار الحلم الخالص: "فهى (أى الرغبة) مرغمة سواء فى الواقع أو الحلم على تمريرها (مادة الحلم الأولية) مرتبة وفق النسق نفسه أى فى التركيز فالتحريك فالتبديل فالتعديل الطفيف".

ويرى كاروج أنه كان من الممكن أن يتفوق بروتون على فرويد من الناحية التجريبية لو كرّس بروتون نفسه بلا حدود فى كتابه "الأوانى المستطرقة" لرواية حياته وأحلامه وتفسيرها، مما يدفع بالمشاحنات النظرية إلى التهاوى من تلقاء ذاتها ، وكأنها ثمار أفرطت فى نضجها . ولكان تدبر أتباع "ماركس" أو الأدعياء منهم أمرهم ليعلموا إذا كانت الاكتشافات الجديدة فى عالم الحلم تتماشى و"العقيدة المنزلة". "فبروتون" يأخذ على "فرويد" أنه لم يهدم تماما سور الحياة الخاصة ، وأنه قلل من فهم بعض الأحلام المنوه عنها فى كتاب "علم الأحلام" ، وذلك بإحجامه عن رواية جميع مشاهد حياة "فرويد" التى كانت مصدرا لهذه الأحلام نفسها.

ولكن "بروتون" يهمل بدوره وصف المشهد الطفولى الذى يحتمل أن ينحدر منه جزء من حلم ربطة العنق. صحيح أنه يشير إلى أن هذا التذكير "لا يرتدى سوى أهمية ثانوية"، ولكن هل هنالك في الحقيقة اعتبارات ثانوية فى مجال كهذا حينما ينحصر الأمر فى البحث عن أيسر الضوء ننير به القارة الكبيرة المغمورة؟ فليس بوسعنا حقا أن نستخلص نصيب الصدفة الموضوعية وقيمتها الحق إلا في اليوم الذى تمهد فيه إمكانات التفسير الذاتى أرض الحلم أمامها تمهيدا تاما.[١]

(١) ميشيل كاروج ، مصدر سابق ، ص ٢٤٤ ، ٢٤٦ .

في توضيح لدور عامل الخيال والحلم فى التفرقة بين السريالية ونظرية الواقعية الاشتراكية يقول بريتون: "إن العنصر الخيالى الذى يستبعده شعار مثل شعار الواقعية الاشتراكية استبعادا جذريا ، والذى لا تنفك السريالية تلجأ إليه ، إنما يشكل فى نظرنا وقبل كل شيء المفتاح الذى يسمح بتحرى هذا المضمون الكامن والوسيلة لملامسة هذه الأرضية التاريخية التى تختفى خلف شبكة الأحداث. ولا يتفق للانفعال الذى يهز أعمق أعماق الكائن أكمل حظه في الظهور إلا لدى الاقتراب من العنصر الخيالي ، في هذه النقطة التى يفقد معها العقل البشرى سيطرته ، ولا يستطيع هذا الانفعال أن يرتسم فى إطار العالم الواقعى ولا مناص له فى تعجله إلا فى الاستجابة للنداء المنبعث من الرموز والأساطير"[1] .

وفى هذا حول بريتون عديدا من أحلام نومه إلى قصائد مثلما نجد فى مجموعة "ضوء الأرض". حيث ذكر خمسة أحلام ، فى الحلم الأول نراه سائرا فى ممشى مظلم ثم يأتى للقائه جنىٌ يقوده عبر درج طويل هابط، ليتركه عند الدرجة الأخيرة فى ردهة واسعة مقسمة إلى ثلاثة أجزاء، يجد فى الأول والثانى شابا يؤلف قصائد ناشرا حوله مخطوطات متسخة، وفى الجزء الثالث الأكبر "مقعد فارغ أمام طاولة تبدو معدة لى. اتخذ مقاما أمام الورقة البيضاء. أخضع للإيحاء وألزم نفسى بتأليف قصائد. لكن فيما استسلم للعفوية العظمى ، لا أتمكن من الكتابة على الورقة الأولى إلا هذه الكلمة: الضوء .. حالما أمزقها أكتب على الثانية: الضوء .. ثم الثالثة: الضوء".

إن معنى التأكيد على أهمية الحلم واللاوعى والخيال هو التأكيد على أهمية داخل الإنسان فى مقابل الاتجاهات التى تكاد تحول الإنسان إلى آلة من شدة اهتمامها بالخارج وبخاصة مع التقدم العلمى الهائل الحادث حاليا وما سوف يحدث من بعد .. هذا الداخل يحمل إمكانيات لا حدود لثرائها .. مثلما يحمل إمكانيات التناقض والتناسق والتجاذب والتضاد .. الخ. "كل شئ يحملنا على الاعتقاد بوجود نقطة معينة فى الذهن يعدم معها إدراك التناقض القائم بين الحياة والموت، الواقع والخيال ، الماضى والمستقبل ، بين ما يقبل التواصل وما لا يقبله ، الأعلى والأسفل. ومن العبث أن نبحث عن دافع للنشاط السريالى يغاير رغبته فى تحديد هذه النقطة. ومن العبث أيضا إضفاء معنى التدمير فحسب أو البناء فحسب" (البيان الثانى للسريالية).

---

(١) عصام محفوظ ، مرجع سابق ، ص ١٩ .

وبهذا تسجل السريالية سبقا فى رفض التأثير السئ للحضارة الغربية والتى أنتجها "العقل" و "الوعى" الحديث. وهذا يوضح أيضا ما يسمى بموقفهم الفلسفى من الحياة والذى يرى فى الظروف الإنسانية الحالية "مرعبات" تدعو لليأس أو : "الحياة ، حيث لا أستطيع أن أتصورها طويلا بدون ثقوب تأتى إلى عينى" كما كتب ايلوار.

من هنا نفهم اهتمام السرياليين بالشرق وفلسفاته الصوفية .. حتى أنه فى أحد المنشورات السريالية هوجمت كل الحركات القائمة فى باريس وقتها باستثناء البوذية[1] . وليس هذا بمنفصل عن موقف السريالية الرافض لاستعمار الغرب لشعوب الشرق والشعوب النامية ..رغم أنه ليس المبرر الأول..

طالما هى – السريالية – فوق الواقع. وتقترب من رؤية الصوفية والفنسفات الشرقية .. هل هى إذن ميتا فيزيقية؟؟

لا .. فقد كان بريتون ملحدا، وكان السرياليون على عداء مع الدين المسيحى السائد فى أوروبا .. فى العشرينيات من القرن العشرين ، كثرت حالات عودة ملحدين إلى الدين المسيحى وصلت ذروتها مع عودة جون كوكتو فى يونيو ١٩٢٥ الذى كتب خطابا فى العام التالى إلى صديقه القس "جاك ماريتين" يقول فيه"إن الفن للفن أو الفن للجماهير كلاهما سخف" ويطالب بفن من أجل الله. وسببت هذه الموجة إزعاجا للسرياليين فهاجموها مستنكرين مستهزئين.. وفى يونيو ١٩٢٦ ظهرت على غلاف مجلة "الثورة السريالية" صورة لحشد من الناس يحدقون فى السماء وعليها تعليق "آخر المؤمنين". رينيه كريفيل وديسينى وآخرين كتبوا مقالات يدينون فيها "نفاق وضعف أخلاق المهتدين حديثا". بيريه كتب قصيدة يسب فيها المجمع المقدس فى شيكاغو. ونشر ماكس ارنست لوحة عليها العذراء تقف أمام بريتون وايلوار.

---

(١) البودية : مذهب هندى قديم يتبع تعاليم بودا الذي كان ولى عهد لملك من ملوك إقليم نيبال بالهند. هجر العالم ليعيش فى غابة فى بلاد البنغال طلبا لصفاء الروح، وتبينها فى إذلال الذات فأخذ نفسه بالقسوة لأعوام ستة حتى كاد أن يموت دون أن يبلغ ما ىد. فأخذ يطوف فى الأرض حتى جلس فى ظل شجرة تين تسمى "بو" جلسة ثابتة تاركا لروحه العنان تجول كما تشاء، وما إن انبثق الفجر حتى أحيط علما بكل ما يريد ، وعندها بلغ الفناء البدنى والصفاء الروحي وأدرك أن الكائنات جميعا إلى تحول. ومن هنا جاءت تعليم البوذية الأولى لا تدين بألوهية ، فليس للإله عندها وجود ولا عدم ، وإنما تنبني على مبدأ ضبط النفس ، معتقدة فى ارتباط الوجود بالحزن بسبب شهوة البشر. ولكى يتحرر الإنسان يجب أن يقضى على هذه الشهوة. ولم يترك بودا شعائر دينية محددة ، كما لم يخص دعاة بعينهم لنشر تعاليمه. (أنظر د. ثروت عكاشة. مرجع سابق ص ٦٠، ٦١).

وقف السرياليون موقفا ضد الكنيسة فى أوروبا لأنهم رأوا أنها تفصل بين الإنسان والله .. أو لفصلها بين الحياة الداخلية للإنسان والحياة الخارجية العامة – البشرية .. إلا أنهم أدركوا التأثير النفسى للدين .. لذا – وكما يقول عصام محفوظ – فإن الكسر الإرادى للحاجز الوهمى بين الداخل الإنسانى والخارج الكونى المنعكس عنه ، أعظم انتصارات الإرادة السريالية حتى ولو اقتصرت الإرادة على المحاولة النظرية ، ولئن كانت خلاصة النظرة التصوفية التأكيد على سجن "النفس" فى "الجسد" ، تلك "الورقاء" التى نزلت من المحل الأرفع لتصير سجينة قفص دموى ، فإن السريالية فى معنى ما هى محاولة لاسترداد سلطات النفس المفقودة فى هذا الواقع الأرضى"[1] وهذا يتفق مع ما جاء في البيان الثاني للسريالية من أنها ترمى إلى "استرداد أكمل قوتنا النفسية بواسطة الدخول فى ذواتنا والنزهة فى قلب المنطقة المحرمة".

إذن .. يمكن القول أن هذا يشكل عاملا مشتركا بين السريالية والتصوف رغم ما يفرق بينهما .. أى كل محاولة للخلاص من سجن الجسد – الواقع واستكشاف آفاق جديدة وقدرات جديدة – فوق الواقع مثل بعض المذاهب الآسيوية وبخاصة الهندية .. كالبوذية.. وبعض الطرق مثل "اليوجا" .. وهذا من بين ما افتقده السرياليون في الدين المسيحى..

السريالية والتراث العربى

اهتم عدد من الكتاب العرب بالبحث المتعجل أحيانا (مثل الدكتور لويس عوض والكاتب العراقى عبد الحميد العلوجى) والمتأني أحيانا (مثل الكاتب اللبنانى عصام محفوظ) عن علاقة السريالية بالتراث العربى القديم والإبداع العربى الحديث. والواقع أن هذه العلاقة تحتاج لكتاب مستقل لا يكشف فقط عنها وإنما سيكشف أيضا عن جوانب هامة فى العقل والإبداع العربى. لكننى سأكتفى هنا ببعض الأمثلة.

يتحدث العلوجى عن علاقة السريالية بالصوفية مثلا، فيقول:

"أما علاقة السريالية بالصوفية فيمكن تشخيصها بالاحتجاج على الطبيعة" و"ربما كان موروثنا الصوفى فى عون ذلك التشخيص أكثر من سواه. فقد انحدر إلينا قول أحد المتصوفين العرب: (بحر المعرفة بحر صاف غرقت فيه الشمس). وجمهور الصوفية مجمعون على تعطيل قوانين الطبيعة بقوة الكرامات ، وهم يقولون : (إذا كانت عينك لاتر وأذنك لاتسمع ، فعندئذ سيتاح لك أن تشهد عالم النور). ولعلهم هنا يريدون أن يكشفوا عن

---

(١) عصام محفوظ ، مرجع سابق .

الحق باللاوعى، تماما كالسرياليين".[1]

والعلوجى لا يخفى عداءه الشديد للسريالية التى يصفها بأنها تعيش فى أيامنا الراهنة "سائبة ، مثل كلب منبوذ" . وقد هاله "ظهور الشبح السريالى الهزيل فى بغداد وغير بغداد شاخصا فى الإعلان والملصقات الجدارية والمسرح وموسيقى الضجيج والرسم الأوتوماتيكى (أى الشراميخ العشوائية)."[2]

وبعد أن يصف العلوجى السريالية بـ "الفلاكة المعاصرة" يؤكد أنها نزعة ليست بالجديدة، وإنما توجد فى تراثنا العربى. "فهى عن الجاحظ: نوك ، وعند ابن الجوزى: حماقة ، وعند الحسن بن محمد النيسابورى: نصف جنون ، وعند شهاب الدين الدلجى: فلاكة ، وعند الأبشيهى: غفلة". ثم يورد العلوجى عشرات الأمثلة الموسدة فى كتب ميتة لا علاقة لها بالسريالية التى أتحدث عنها في هذا الكتاب. مثل المقابلة التى يضعها بين قصيدة "لقد مات كاسبر" للفنان السريالى هانز آرب ، وقول لصوفى عربى.

يقول آرب: "واحسرتاه. لقد مات كاسبرنا الطيب، من سيرفع بعد الراية المحترقة التى توارت خلف ضفيرة الغيوم لتلقى النكتة اليومية السوداء ، من سيحرك بعده طاحونة القهوة فى برميل ما قبل التاريخ".

ويقول الصوفى العربى: "إذا وقعت فأرة النفس فى بئر الطبيعة ، فاستغفر لها ثلاث استغفارات" !! ولا عجب. وهكذا باقى الاستشهادات العلوجية. والتى لم يبحث فيها ولم يفهم منها إلا الشذوذ والجنون والغموض وكأنه هدف أسمى فى حد ذاته.

لكن العلوجى قد ارتكب ودون قصد منه حسنة جيدة ، بذكره نص صغير لشخص يدعى أبو الجعد. وإذا عرفت أن ابو الجعد هذا كان مشرفا على شئون المقابر وفقيه حيين من أحياء بغداد القديمة ، لأدركت عبقريته الإبداعية، ونصه السريالى ، وقد روى هذا النص أبو حيان التوحيدى فى كتابه "أخلاق الوزيرين" ونقلها عن ياقوت الحموى فى "معجم الأدباء". لقد تمتع أبو الجعد فى هذا النص بالجرأة ، والتلقائية الآلية – التى هزمت أمثال من لهم عقل محقق معجم الأدباء السجين فقال عنه "هذا كلام لاتحاول أن تفهمه ، وإلا فأنت فى عناء".

---

(١) حديث خاص فى السريالية . عبد الحميد العلوجى. جريدة الثورة العراقية عدد ١٩٨٧/١/٥ ص ٧.
(٢) المرجع السابق. عدد ١٩٨٧/١/٤ ص ٧.

يقول أبو الجعد:

"يقع لى فيما لا يقع إلا لغيرى أو لمثلى فيمن كان كأنه منى أو كأنه كان على سنى أو كان معروفا بما لا يعرف به إلاى. إنى أرى أنك لا تحتمى إلا حمية فوق ما يجب ، ودون ما لا يجب ، وبين فوق ما يجب وبين دون ما لا يجب فرق ، الله يعلم أنه لا يعلمه أحد ممن يعلم أو لا يعلم ... العلة فى الجملة والتفصيل إذا أقبلت لم تدبر ، وإذا أدبرت لم تقبل ، وأنت من إقبالها فى خوف، ومن إدبارها فى التعجب، وما تصنع بهذا كله؟ أنت في عافية ، ولكن عدوك وجهه وجه من قد رجع من القبر بعد غد ، وعلى حال فالرجوع من القبر ، لابزاز ولاخباز ولادراز ولاتجواز. إنا لله وإنا إليه راجعون، عن قريب إن شاء الله ، وما تدرى نفس بأى أرض تموت ، ولا يحيق المكر السيئ إلا بأهله ، وهو على جمعهم إذا يشاء قدير. ومن الجبال جدد بيض وحمر .. دع ذا القارورة. اليوم لا إله إلا الله . وأمس كان سبحان الله. وغدا يكون شيئا آخر. وبعد ذلك ترى من ربك العجب. والموت والحياة بعون الله. ليس هذا مما يباع فى السوق. والكلام في الإنسان وعمى قلبه كثير لا يحمل تل عقرقوف ، ولايسلم فى هذه الدار إلا من عصر نفسه عصرة ينشق منها فيموت. وهذا صعب لا يكون إلا بتوفيق الله وبعض خذلانه الغريب"[1] .

وفى عجالة أخرى يصف الدكتور لويس عوض ديوان الشاعر محمد عفيفى مطر "النهر يلبس الأقنعة" بأنه "ملحمة سريالية" رغم أن الدكتور لويس عوض يفسر الديوان كله تفسيرا رمزيا ، ويكشف عن هذه الرموز السياسية التى تبدأ بغيلان الدمشقى وتنتهى بأحداث ثورة الطلبة على عبد الناصر عام ١٩٦٨ نتيجة لهزيمة يونيو ١٩٦٧. ورغم صراحة الدكتور لويس عوض فى عدم فهمه لعنوان الديوان: فكيف يلبس النهر الأقنعة؟ إلا أنه لا يجد تفسيرا للعنوان إلا "هذيان الشعراء"[2] .

ومع ذلك يؤكد الدكتور لويس عوض سريالية عفيفى مطر حتى أنه وضع عنوان مقالته عنه : "في السريالية المصرية". وكم كنت أود أن أناقش هذا الموضوع والدكتور لويس عوض حى بيننا بقامته الفكرية العملاقة. فلقد كان من أكثر المرحبين بكتابى الأول عن "السريالية فى مصر" ، وجلس في نهاية عام ١٩٨٦ ليناقشه ويقرظه فى أتيلييه القاهرة في ندوة مشهودة. وقد كان صديقا لرواد السريالية فى مصر. لكنه ضل السبيل إلى تفسير ديوان مطر. فهل ضل السبيل لفهم السريالية؟؟

---

(١) عبد الحميد العلوجى. المرجع السابق عدد ١٩٨٧/١/٥ ص٧.

(٢) فى السريالية المصرية. د. لويس عوض. جريدة الأهرام. عدد ١٩٨٧/٧/٤ ص٧.

هناك محاولة جريئة بدأها الدكتور مصطفى الجوزو لتوضيح العوالم السريالية فى القرآن الكريم رغم أنه يتناول الموضوع برهافة شديدة وبغير مباشرة صريحة. وأقرب اقتراب منه حين يقول: "الحق أن الآيات القرآنية التى تشير إلى اتهام المكيين للنبى محمد بقول الشعر تدفع إلى الظن أن العرب سبقوا الغربيين فى رؤيتهم السريالية ، ولكن دون أن يفصحوا عن ذلك بتعريف واضح."[1] .

ويصدق على هذه المحاولة قول على حسن الجمال بأن من يقرأ مقالات الدكتور الجوزو يشعر بأنه "يتحرش بالعاصفة". ومع ذلك فإننى لا أعتقد أنه يمكن تقرير مثل هذه الأمور بتلك البساطة. فالسريالية ليست مجرد صور غريبة أو غير مألوفة ، فهذا هو المظهر السطحى، لكن السريالية هى ما وراء هذا المظهر، أو هى الآليات التى دفعت به، وهى القصد منه. وطالما سلمنا بأن القرآن منزل من إرادة غير بشرية، الله ، فلا يمكننا إذن الحديث عن علاقة بين السريالية وكتاب إلهى. فلا علاقة بين إبداع من البشر ، وإبداع من الله.

يبقى – من بين ما يبقى – الحديث عن الإبداع السريالي الأدبى في قصص "ألف ليلة وليلة" ، الأمر الذى يحتاج إلى بحث خاص متكامل ، فبلا شك أن مؤلف – أو مؤلفى – هذه القصص امتلكوا خيالا سرياليا أيضا ، وكتبوا أحلام يقظتهم بلا حرج ، وجابوا ما بين مناطق وعيهم ولا وعيهم كيفما استطاعوا ، بعفوية في أحيان كثيرة وبصنعة في بعض الأحايين . لم توقفهم بحار أو سماوات أو جبال شاهقات ، بسهولة ويسر يركب بطلهم "بساط الريح" ليجتاز كل العوائق ، وبنعومة شديدة يجتاز العتبات بين الواقع وحلم النوم وحلم اليقظة، وكثيرا ما تتحول الشخصيات إلى "ميتامورفوس Metamorphose" إيجابا أو سلبا ، أى يتحول البطل إلى حيوان أو طائر لينجح في التسلل إلى مخدع حبيبته وينقذها من أسرها ، أو يتحول ليعاني من لعنة صبها عليه الزوج أو الحبيب عقابا لخيانته الزرقاء .. وتنعم نساء ألف ليلة وليلة بشهوة خرافية جنسية حتى تنكح واحدة ألف رجل مثلا ، ويتذكر كاتب ألف ليلة وليلة بدقة أن إحدى جوارى هارون الرشيد كانت تمشي في قصره وهى تلف جبهتها بعبارة مكتوبة "لذتى في حل تكتى" .. هكذا !! أى أنها ملتبسة بحالة من الشبق الدائم ، وهو ما لم يستطع كبار كتاب السريالية في القرن العشرين العثور عليه أو حتى تصوره .. إنه الخيال العزيز ، العزيز الآن على كتابنا "الواقعيين جدا ، وما بعد الحداثيين جدا" ، عليهم اللعنة جدا جدا ..

---

(١) الصور القرآنية سبق إلى الرؤى السريالية. الدكتور مصطفى الجوزو. جريدة النهار اللبنانية عدد ١٩٧٤/٧/٥.

الصدفة الموضوعية

إن لدى السرياليون إحساسا مرهفا بالمجهول .. بالخفى .. بالرغبة فى إكتناه الأسرار .. ولديهم حساسية تجاه المتوقع .. وهذا ما اصطلح على تسميته بـ"الصدفة الموضوعية". التى تدفع صاحبها إلى البحث عنها والاصطدام بها .. وهذا معنى "الموضوعية" ..فهى التى دفعت بريتون ليلتقى بـ "نادجا" فى نهاية ١٩٢٦ حيث كان يذهب كثيرا إلى نفس المكان قرب شارع "لافاييت" دون هدف واضح لديه .. حتى التقى بفتاة سألها: من أنت؟ فأجابته: "أنا الروح التائهة". ويدأ حبهما حيث قادته طوال شهور قليلة إلى مغامرات عجيبة "اندمج فيها الحلم بالواقع" سجلها بريتون فى كتاب باسمها - "نادجا" صدر عام ١٩٢٨ - من الحب حتى الانتحار مرورا بجنونها..

يتألف كتاب "نادجا" من قسمين: من مقدمة أو مدخل ويشكل نصف الكتاب تقريبا، وتليه الرواية، إذا صح أن نسمى مثل هذا السرد القصير رواية، وهى تدور حول شخصية "نادجا".

يمكن اعتبار المقدمة بمثابة مقالة إيضاحية للسريالية وتهيئة للحكاية الغريبة التى سيرويها بريتون عن لقائه بنادجا. والعبارة التى يفتتح بها هى "من أنا" (Qui suis - Je?) ، والواقع أن في السريالية هاجسا ميتافيزيقيا عميقا ، لايكتسب عادة الصيغ الفلسفية، لكنه حاضر مع ذلك ، وملموس فى صفحات "نادجا" الأولى ، حيث يجيب بريتون عن سؤاله ذاك بقوله أنه سيتعلم جزءا يسيرا مما كان قد نسيه. بيد أن محاولته التذكر والاستحضار سوف تتم بصورة لاإرادية. وسوف يتذكر عفويا ماجرى له ، ويرويه دون تعليق أو بحث ، ويأمل من ثم أن يتوصل إلى معرفة العوامل التى تميزه عن سائر الناس وتجعله فريدا فى هذا العالم، حيث يبدو أن كل شئ وكل كائن يطابق نموذجا عاما ومعيارا موحدا.

من أجل ذلك سينهج سبيل الكلام دون نظام مرسوم أو خطة مسبقة ، وسوف يبحر بخيط وحيد من الذاكرة ، ويبدأ بأى شئ يفرض نفسه على وعيه. ستكون نقطة انطلاقه "أوتيل دو جراندزوم" فى ساحة البانتيون ، حيث أقام حوالى عام ١٩١٨. ولكنه قبل أن يبدأ يشير إلى حوادث معينة فى حياته ، تمت فى مصادفات عجيبة غامضة.

وسأكتفى بذكر حادثة واحدة كمثل على تلك المصادفات: فى العرض الأول لمسرحية ابوللينير "لون الزمن" Couleur du Temps وحين كان بروتون فى إحدى المقصورات يتحدث إلى بيكاسو وقت الاستراحة ، دخل المقصورة شاب قطع عليهما

حديثهما ، ثم سارع إلى الاعتذار قائلا: أنه حسب بريتون صديقا له قُتل فى الحرب. بعد ذلك بدأ بريتون يراسل بول ايلوار الذى لم يكن قد تعرف إليه بعد بواسطة صديق مشترك لهما. ثم لما التقى به أخيرا ، أثناء إجازة عسكرية ، يفاجأ بأن ايلوار هو الشخص نفسه الذى تحدث إليه فى المسرح. وفى المقدمة قصص وذكريات عديدة من هذا القبيل سيقت ببراعة تولد فى النفس المزاج السريالى المناسب لقراءة قصة "نادجا". مثل هذه المصادفات الموضوعية تحدث أحيانا لأى منا ، لكننا لا ننتبه اليها ، كما أننا لا نسجلها أو نحولها إلى أعمال أدبية عظيمة .

تبدأ القصة في شارع لافاييت فى مغرب اليوم الرابع من أكتوبر ، بينما كان بريتون يتسكع بلا هدف باتجاه الأوبرا. وفجأة رأى على بعد عشرة خطوات ، شابة فى ثياب رثة، تنظر إليه فى الوقت نفسه. كانت لها عينان جميلتان مزينتان بطريقة غريبة ، فيكلمها بريتون بلا تردد. وتزعم أنها ذاهبة إلى مصفف الشعر فى شارع ماجنتا ، لكنه يدرك أنها لا تقصد مكانا معينا ، وتدرك هى أنه فهم ذلك. ثم يجلسان على شرفة مقهى قرب محطة سكك حديد الشمال Gar du Nord ، حيث تروى له جوانب مختلفة من قصة حياتها.

والاسم الذى تختاره لنفسها هو نادجا ، وهو عبارة عن الأحرف التى تبدأ بها الكلمة الروسية التى تعنى الأمل. وعندما يهمان بالافتراق يسأل بريتون نادجا السؤال الذى يحل ، بحسب وجهة نظره ، محل الأسئلة جميعا ويلخصها: "من أنت ؟ " (Qui etes - vous?) وهو السؤال الذى بدأ به الكتاب ، فيتلقى هذه المرة جوابا مهما حين ترد نادجا "أنا الروح الهائمة" (Je suis l'âme érrante).

فى اليوم التالى يلتقيان بناء على موعد بينهما فى بار عند زاوية التقاء شارع لافاييت بشارع فوبور بواسونيير ، وترافق نادجا بريتون فى سيارة وتفارقه عند باب البيت. وتقول أنها سترجع إلى المكان الذى بدءا منه. وضربا موعدا للقاء فى اليوم التالى، لكن قبل حلول الموعد تلاقيا صدفة فى شارع شوسيه دانتون. فتعترف له أنها كانت قد صممت على إخلاف الموعد ، ولم يحددا موعدا للقاء فى اليوم التالى ، غير أن بريتون يحس أنه لمحها وهو فى السيارة، عند منعطف شارع ، فيتبع حدسه ويجدها. على هذه الصورة يتم اللقاء بينهما طوال أيام ، بمحض الصدفة ، وكأن القدر يتدخل فى ذلك. وتتخلل القصة لمحات سريعة من حياة نادجا وما فيها من خطيئة وحزن وطفولة. وكانت تختفى لتظهر من جديد بصورة غير متوقعة. وكانت دائما عندما يجلسان فى

المقهى ترسم صورتها جاعلة لوجهها ملامح "ميلوزين Melusine"[1] وتحس أنها قريبة من تلك الشخصية الأسطورية.

ويرسم بريتون ، من خلال وصف لقاءاته مع نادجا ، ذلك الوصف المقتضب الذى يشبه المذكرات ، آفاقا عقلية يستحيل فيها تمييز أى حد فاصل بين العقل والجنون. ومع أن نادجا تحال إلى مصح للأمراض العقلية ، فإن بريتون يستمر فى التفكير فيها باعتبارها الشخصية الوحيدة التى لم تكن غامضة ، والتى تخطت حالة الغموض هذه ، بفضل مقدرتها الغريبة على تلبس شخصيات غير شخصياتها. "فالجمال" ، كما يقول لنا فى عبارة الكتاب الأخيرة ، "إما أن يكون تشنجيا أو لا يكون".

إن رواية "نادجا" أثر أدبى يفلت ، على ما يبدو ، من التحديد السريالى المتزمت الذى يفترض فى الكتاب أن يخضع لعملية الكتابة الآلية والتسجيل الحيادى لاغير ، كما يبدو أنها توسع النظرة المذهبية ، لتصير موقفا فلسفيا ، بل صوفيا كذلك. إذ أن لقاءا يتم صدفة ، فى الطريق ، بين رجل وامرأة ، وهو حادث يمكن أن نسميه ، بلغة ما "التقاطا"، يصبح ينبوعا لنوع جديد من شعر عدم التماسك. إن حادث "التقاط" قد يعتبر وفقا لمستوى معين من الوجود حادثا عاديا. بل مبتذلا ، يمكن أن يصبح منبعا للسعادة العميقة والكشف المفرح. وقد أخرجت السينما من هذا الموضوع آثارا رائعة.

فغالبا ما يتفق لنا ، حين نكون فى انتظار شخص ما ، ولنقل ، فى المحطة المركزية مثلا ، أن نجد الناس الذين يمرون بنا ، والذين لا ننتظرهم ، للأسف ، أكثر جاذبية وغموضا ممن ننتظر. والسريالية ، والتقنية السينمائية بقدر ما تكون سريالية ، تهيئ التحولات الشعرية لهذه اللقاءات التى تتم صدفة ، دون توقع ، وبصورة غير مألوفة ، والتى يمكن أن يتولد منها معنى للحياة جديد. ففى مثل هذه اللقاءات نبتكر حول أنفسنا القصص شأن نادجا ، التى كانت فى جنونها الجزئى، تزيف أمورا كثيرة: بيد أن الكذب فى مثل هذه الحالات ، يكشف عن أعمق الحقائق المتصلة بذواتنا ، والتى لا نجرؤ على مواجهتها حين نتحدث مع أشخاص يعرفون وقائع حياتنا وماضينا.[2]

وإذا كان الواقعى يهتم بإقامة الصلة بين الإنسان وحياته (أى الأشياء والقوى المادية التى تلامس حياته)، فإن السريالى يهتم بإقامة الصلة بين الإنسان ومصيره (أى الأشياء المادية وقوى ما فوق الطبيعة التى تكون مصيره). وهذا اللقاء بين الفنان

---

(١) جنية تنسب إليها أساطير القرون الوسطى بناء قصر أسرة لوزيتيان الإقطاعية.

(٢) والاس فالى . مصدر سابق ص ١٦٨، ١٦٩.

ومصيره علامة الأثر الفنى العظيم ، إذ على الفنان أن ينفصل عن الأشياء القائمة لكى يتحد بالأشياء الممكنة. وقد عرف بريتون الإنسان ، فى بيانه الأول ، بأنه "ذلك الحلم النهائى".

فالشعر ، إذا كان ينبغى أن يكون هناك شعر ، يجب أن يقتحم وسط خطر عظيم. إنه شبيه بلقاء يتم صدفة بين رجل وامرأة على أحد أرصفة باريس ، شبيه بالخطر الذى ينتظر الرجل فى النواحى الغامضة المجهولة فى ماضى المرأة. والشعر مجال "المدهش" الذى يغدو أليفا حتى أنه يصير حقيقيا. لكن السرياليين يمسكون عن تحليل تجربة "المدهش" لكى يصونوا قوة الخيال ، ويلزموا بالتالى ، تقاليد متلصصين النظر أو البصاصين (Les Voyants) الذين يرون دون أن يفسروا.

ويمكن أن ينقل السؤال الأول الذى يطرحه على نفسه فى "نادجا" : "من أنا؟" ليصير فى ضوء القصة، "من أسكن؟" و "من ألازم"؟ و "من أرى فى أحلامى؟" لأن ما لا يوصف وما لا يعبر عنه يخنق الشعراء باستمرار ، حتى أنهم يضطرون للخداع ، والسريالية أنبل أنواع الخداع. يقفز الشاعر من اللامرئى ، إلى المرئى ، من الملاك إلى الإنسان ، من نادجا أو ميلوزين إلى المرأة. وتكمن فرادته ، وهذا ما نشاهده فى أثر مثل "نادجا" في مقدرة القوى الوحشية فيه ، والتى يكبتها المجتمع ، على توليد الرموز.[١]

صدفة أخرى تحدث لبريتون فى ٢٩ مايو ١٩٣٤ عندما التقى بامرأة دعاها "مدبرة ليلة دوار الشمس الكلية الاقتدار" صورها في قصيدة "دوار الشمس" التى كتبها قبل إحدى عشر عاما من لقائه بها ، أى عام ١٩٢٣. وكانت هذه "جاكلين لامبا" التى تزوجها فيما بعد.

ذات صباح كان بريتون يستعيد صدفة فى ذاكرته أبيات قصيدة قديمة سطرها آليا فى عام ١٩٢٣ وهى "دوار الشمس"، وتبين فى عظيم دهشته أن هذه القصيدة التى خصها حتى ذلك الحين بالزراية قد اتخذت صفة تنبئية عجيبة ، فقد سبق وصورت الحدث الرئيسى الذى جرى بعد ذلك بسنوات بالفعل فى حياته فى ٢٩ مايو سنة ١٩٣٤ ، إذ صادف فى هذا التاريخ المرأة التى دعاها لهذا السبب "مدبرة ليلة دوار الشمس الكلية الاقتدار" والتى تزوجها فى ١٤ أغسطس من نفس العام.

ويوسعنا أن نتبين فى رواية "بروتون" كيف يحلل قصيدته بيتا بيتا ويربطها دقيقة بدقيقة بإحدى الوقائع المنبئة فى هذا اللقاء المؤثر. ويمكننا أن ننتقى على وجه

(١) والاس فالى . مصدر سابق ص ١٧٠ .

الخصوص "الألفاظ المفاتيح" الأكثر تأثيرا فى النفس: كالشر ، وبصورة جانبية ، وحفلة الرقص والسراج ، والرابع عشر من يوليو ، وكمن يسبح ، وهاهنا يتناولون الغذاء ، وجنية الماء نفسها. ومما تجدر ملاحظته أن الموضوعات التى تستخلص من هذه الألفاظ لا تدخل ضمن الرموز العامة والمألوفة فى الشعر بل هى موضوعات خاصة بـ"بروتون" وبهذه الحادثة عينها.

فهل تحكمت الآلية ذاتها فى انتشار الكلمات على الصفحة وفى سياق الحوادث التى تمت بعد ذلك بكثير؟

ليست القصة التى قامت حول "بيت الخلفة" بأقل إذهالا ؛ إذ يشعر "بروتون" ومصطفاة دوار الشمس ، أثناء نزهة على شاطئ البحر ، على مقربة من "لوريان" وفى منطقة لا يعرفانها معرفة دقيقة ، بخلاف غريب يدب بينهما دون أن يدركا مصدره. ويحل هذا المناخ العسير لدى اقترابهما من بيت منعزل يختفى بعد ذلك. ويعلمان لدى عودتهما أن "ميشيل هنريو" قد أقدم على قتل زوجته فى هذا المنزل.

ويشير "بروتون" علاوة على ذلك إلى مصادفات عجيبة: فلقد كان "ميشيل هنريو" هذا يهتم بتربية الثعالب الفضية ، وكان "بروتون" وزوجته قد تولها قبيل هذه النزهة بروايتين يدور موضوعهما الأساسى حول الثعالب: "الثعلبة" من تأليف "مارى ديب" و "المرأة التى مُسخت ثعلبا" للكاتب "دافيد غارنيه". وتشير كذلك إلى ظاهرة شافة عجيبة جرت أثناء النزهة. فقد بدا له أن هذا المنزل يطل "على باحة واسعة تمتد إلى البحر ويحدها ، فيما بدا لى ، شبك معدنى".

ولكنه تبين أثناء نزهة قام بها لغرض التحقق من هذه الأماكن أن الحقيقة كانت مغايرة تماما:

- "إنه لأمر مدهش للغاية ، فلم تكن الباحة التى شكلت حديقة الثعالب مغلقة بشبك معدنى كما خيل إلى أننى أراه فى اليوم الأول ، بل بسور من الأسمنت مرتفع حتى لا يسمح لي بمشاهدة أى شئ في الداخل".

ولما داخلته الرغبة فى إدراك ما حدث ، إن استطاع إلى ذلك سبيلا ، تسلق الحائط حتى أعلاه واكتشف إذ ذاك المشهد الجديد: "كانت جميع الأقفاص ذات الشبك المعدنى تلتصق بالسور الذى واجهنى بادئ الأمر. فكما لو أن السور فى العشرين من يوليو هذا – وهو تاريخ الزيارة الأولى – قد ظهر لي شفافا". ومن السهل أن ننادى بالوهم ، وتلك فرضية مقبولة على أى حال ولكنها تفتقر إلى البرهان، شأنها شأن فرضية الصحة

المطلقة فى الظاهرة التى لاحظها "بروتون"[1] .

مثلما تنفذ الموجات الهرتزية فينا من كل جانب وتظل مع ذلك غير مرئية وبعيدة عن الإدراك بدون كشّاف معدنى مناسب، ومثلما تخترقنا فى كل اتجاه ظاهرات كهربائية لا تحصى دون أن ننتبه لها ، كذلك نحن غارقون من قمة الرأس إلى أخمص القدمين فى سُحب الصدفة الموضوعية وأشعتها دون أن نعى ذلك عادة. ونحن أشبه مانكون بالشخصيات المرسومة على السجاد والتى تحلم فى الروايات وتنسى أن مادتها قد صنعت من سدى وصورة أُقحمت فى السجاد.

إن أول السجون وأكثرها حصارا أن يخال المرء نفسه حرا وهو ليس بحر، وعندما يقر بوجود السجن ويحدد مواقع أسواره ويزن حراسه، يستطيع حينئذ بالرغم من عذابه أن يضع خطة لنجاته وأن ينفذها وينجح فيها ذات يوم.

ولكن الحرية الخيالية سجن ختمه السجين بنفسه ، فهو يحلم دون جدوى بحريته الكاذبة ولا يفعل شيئا ، وليس بوسعه حتى أن يستوعب إمكانية قيامه بأى شئ ليكتشف ما هو في الخارج.

ولذلك فإن هذا الشعور الخارق "بالانتظار" الذى تشع أنواره فى السريالية وفى فكرة "بروتون" بوجه خاص إنما هو مفتاح الحرية الذهبى. وليس الأمر انطباعا ذاتيا لا جدوى فيه بل هو فعل داخلى وهو ارتخاء وثاقنا بالسيور التى تربطنا بالحتمية.

وليس فى عصرنا من حركة فكرية تضمنت التعطش إلى الحرية أكثر مما تضمنت السريالية ، لأنها تبتغيها بدون حدود على الإطلاق. فلا عجب إذن أن يكون همها الأول فى وعى الحتميات التى تثقل كاهل الإنسان كيما نقيس أبعاد العقبة التى تعترض سبيل الرغبة الكبرى. وليس بين المعاصرين من عانى شعورا بالانتظار أكثر شدة.

فما عسى أن يكون هذا الانتظار سوى وعينا بأننا مقيدون فى الواقع المألوف ، وأن الحرية اللامحدودة تلامس هذا الواقع وهى جاهزة دوما للتدخل وقلب كل شئ إذا عرفنا فقط أن نمسك باليد التى لا تنفك تمدها إلينا عبر سور الظلمات اللامحسوس الذى يفصلنا عن حضرتها؟[1] .

وعندما يهيم "بريتون" دونما هدف محدد على امتداد شارع "بون نوفيل" فإنما يشكل ذلك قاعة انتظار فى الهواء الطلق ، قاعة الخطى الضائعة التى تحدث فراغا غريبا

(١) ميشيل كاروج . مرجع سابق ص ٢٤٨ ، ٢٤٩.

(٢) ميشيل كاروج . المرجع السابق ص ٢٥٤.

فى قلب المدينة التى تعج بالناس: "لست أدرى لأى سبب ، فإلى هنالك تقودنى خطاى وأذهب على الدوام تقريبا دون هدف محدد ودون ما يجملنى على ذلك سوى هذا المعطى الغامض وهو أن "ذلك" سيحدث هناك" (نادجا).

إلا أنه لابد من الإشارة إلى أن الآلية بوصفها سبيلا من سبل التعبير عن الصدفة الموضوعية لا يمكن أن تستخدم جزافا لأغراض فنية مزعومة. فهى وحى شبه مقدس لا يمكن تصحيحه انطلاقا من قواعد خارجة عنها. وهى لا تضطلع بوظيفة أدبية محضة على هامش الحياة ، ولا يدخل ضمن مهامها التزويد بالنفايات كما يفترض الكثيرون من المحللين النفسيين ، بل هى كشف عن الحياة ووسيلة يتجلى بها التواصل بين الشخص والإنسانية وحتى الكون.[١]

كما تفسر الصدفة الموضوعية أيضا اللعبة التى استهوت السرياليين وأطلقوا عليها "الجثة الشهية" حيث يكتب كل واحد منهم جملة على ورقة دون أن يراها الآخرين وتصًف الأوراق اعتباطا فتنتج عن ذلك صور وتعبيرات مدهشة وجديدة ، وهو ما يلتقى أيضا مع تحطيم المنطق الواعى فى الكتابة..

وإذا ما روعى في اللعبة الأسلوب السريالى الحقيقى أفضى ذلك إلى صيغة حقيقية لتطبيق مبدأ الآلية ، إذ يكتب كل كتابة عفوية محضة دونما حساب لآثار مفترضة ، وأفضى فى الوقت نفسه إلى تطبيق لمبدأ الصدفة الموضوعية لأن النتيجة النهائية لا تُستخلص إلا بمزاوجة هذه النصوص. ولقد ظهر بكثير من الأمثلة أن الجمل المستخلصة غالبا ما تمتاز بطاقة شعرية كبيرة وأنها قد تبرز على وجه الخصوص حالات متميزة من التواصل النفسى البعيد.

وليس من شك فى أن أجمل الجمل المستخلصة تلك التى زودت هذه اللعبة باسمها السريالى: "ستشرب الجثة الشهية الخمرة الجديدة".

وقد استطاع "بروتون" ، عن صريق تبديل فى هذا الأسلوب بطريقة الأسئلة والأجوبة أن يحصل وأصدقاءه على بعض التعاريف المدهشة:

ما النهار ؟

امرأة تستحم لدى حلول الليل.

ما الجيش ؟

نصف مرتب

ما الحب الجسدى؟

إنه نصف اللذة[١]

(١) المرجع السابق ص ٢٥٧.

(٢) المصدر السابق ص ٢٧٤ – ٢٥٧.

[٥]

"نحن. أعلنا أن أى شئ
يفعله الإنسان هو فن ..
الأرض الكبيرة فن ..
العندليب فنان كبير"

جون آرب

ها قد جئنا إلى مربط الفرس كما يقولون .. فرغم الثورة النظرية .. والأدبية التى قامت بها السريالية .. إلا أنها تظل أوضح تأثيرا فى الفن التشكيلى .. أو يصبح الفن التشكيلى هو علامتها المميزة وأوضح مظاهرها وبالتالى يعتبر ما سبق مقدمة تساعد على فهم الثورة السريالية فى الفن التشكيلى .. ورغم أن بريتون يظل هو الـ "بابا".. والمفكر الأول ، إلا أنه على المستوى العام ليس أشهر الأسماء السريالية فربما يجئ قبله "دالي" .. فهو وماكس ارنست وميرو ومان راى وغيرهم من الفنانين التشكيليين هم الذين نشروا السريالية في الأرض بأسرع مما فعلت كتابات بريتون نفسه وغيره من أدباء السريالية .. فالتصوير يأتى أكثر وضوحا من النصوص المكتوبة .. حتى أن الشاعر السريالى جون شيستير Jean Schuster يقول أن أفضل كتابين عن التصوير السريالى هما كتاب اندريه بريتون "السريالية والتصوير" وكتاب جوزى بيير Jose Pierre "السريالية" يكمل كل منهما الآخر فى التأكيد على أن "التصوير السريالى يتضمن السريالية وليس العكس".(1)

والموقف هنا يشبه الحال بين القصة أو الرواية التى نقرأها مطبوعة ، وبين نفس الرواية عندما تتحول إلى فيلم سينمائى. فتذيع شهرتها ويسمع بها عدد أكبر بكثير من الناس. ففى الحالة الأخير تتحول الأوراق إلى نجوم لامعة ، ويتجسد الخيال شخوصا ومناظر وأضواء وأصوات.

هنا يصبح غير ذى معنى مناقشة ادعاءات بعض النقاد الذين يقولون بأن الفنانين السرياليين وجدوا احتراما وإثباتا أكبر لإمكانياتهم خارج الحركة السريالية .. لدرجة أن كارول ويلكر Carole Welcker ترفض أى مساهمة من جون آرب فى السريالية متجاهلة قول "آرب" نفسه فى كتابه "أيام جرداء": "Jours éffeuilees" "كانت – أثناء الفترة السريالية كتابتى الشعرية وكتابتى التشكيلية قريبتين لبعضهما".

وقد حاول بعض النقاد الحديث باحترام عن ماكس ارنست واندريه ماسون وخوان ميرو ولكن من خلال السعى لفصلهم عن الحركة السريالية والتأكيد على أن الجدارة الفنية والاحترام تحتم قطع كل الروابط مع السريالية. وبالطبع من السهل إدراك الموقف العدائى لهؤلاء النقاد تجاهها.

(1) J.H. Mattheus. The imagery of Surrealism. Syracuse University Press. 1977. P13

ومثلما استفاد السرياليون من كتابات الرمزيين أمثال بلاك ورامبو وبودلير والفلاسفة أمثال نيتشه وهيجل وماركس وغيرهم بقدر ما حملت هذه الكتابات من حوافز سريالية..

كذلك استفاد السرياليون من إنتاج بعض المصورين السابقين لهم بقدر ما لدى هؤلاء أيضا من عناصر سريالية .. وهنا نميز بين فنانين سابقين بفترات متفاوتة الطول عل السريالية ، وبين المدارس التى سبقت السريالية مباشرة مثل المستقبلية والدادية والتى ساهمت فى تبلورها.

في الماضى .. استهوى بعض الفنانين تصور الملائكة والشياطين واستدعائهم فى لوحاتهم، واعتبرت هذه موهبة سحرية .. هذا فضلا عن فنانين آخرين استهواهم تصوير الموضوعات الدينية بما فيها من حساب وعقاب وأحداث فيما وراء الطبيعة "ميتافيزيقية". وربما نجد أقدم هذه الصور فى أعمال الفنان المصرى القديم فى عصور الفراعنة .. ومن أشهرها رسوم "كتاب الموتى" .. وتمثال أبى الهول ذو الرأس الإنسانى والجسد الحيوانى و.. الخ ، بل نجدها في تصوير بعض فنانى المخطوطات المسلمين.

وجد ويلفريدو لام Wilfredo Lam الكوبى علاقة بين السريالية والودونية السحرية Woodoo Magic[(١)] التى لا تزال موجودة في وطنها الاستوائى .. وهى نفس العلاقة بين السريالية و"التامايو" المكسيكية Tamayo. أى محاولة الجمع بين عناصر أنثروبولوجية قديمة مع الاستكشافات العلمية للاوعى.

إذا اقتربنا أكثر نجد هناك من يرى فى أعمال "جويا"[(٢)] عناصر سريالية ويكرسه كجد أعلى للسريالية .. مثلما نرى فى أعمال بوش Bosch فى أواخر القرن الخامس عشر وبخاصة فى لوحته المسماة: "حديقة لملذات الأرض" حيث تتحلق كائنات وأشكال غير واقعية. وكذلك فى أعمال بريجيل Breughel ملامح ومخلوقات خيالية. والمصور الإنجليزى وليم بلاك (1827 - 1757) Blake.

---

(١) الودونية: دين زنجى إفريقى الأصل منتشر بين زنوج هاييتى ويقوم فى الدرجة الأولى على أساس من السحر والعرافة.

(٢) فرانشيسكو جويا رسام ومصور أسبانى (١٧٤٦ – ١٨٢٨) عبر عن عصره وحياته في أعماله. عُين مصورا رسميا للبلاط. ومع ذلك كان أجرأ مصورى عصره. من أشهر لوحاته «الماخا العارية» التى أراد فيها أن يصور لوحة عارية دون ذريعة ميثولوجية وان يسجلها فى واقعية صارخة. وقد أثر جويا فى العديد من فنانى القرنين التاسع عشر والعشرين. (أنظر محيط الفنون . الفنون التشكيلية – دار المعارف : ١٩٧٠ ص ٣٨٤ ، ٣٨٥) .

ويذهب ج. هودين إلى حد تأكيد أن الآلية النفسية ليست شيئا جديدا وأن ماكس ارنست كان يدرك جيدا أبحاث ليوناردو دافنشى فى هذا المجال. الاختلاف الوحيد – كما يرى – هو أن ارنست لا يذكر شيئا عن التأمل الجمالى والعلمى الذى أثار وقاد أبحاث ليوناردو.

ويدعم نافيل ويستون هذا الكلام بقوله أن دافنشى اقترح على الفنان حينما يجف خياله أن ينظر إلى فعل العوامل الجوية فى المبانى القديمة أو مساقط المياه أو السحب ويسمح لخياله أن يفسر ماذا ستصبح عليه.[١] لكن استخدام الخيال هنا مختلف تماما عن الخيال السريالى. فالخيال فى حالة دافنشى يعنى التصور المستقبلى المعتمد على التفكير المنظم ، وأما الخيال السريالى فهو الخيال الحر بلا غرض سوى تجسيده فنيا.

ومع ذلك فإن بريتون يملك فكرا تحليليا ومن نفس الطراز الذى امتلكه ليوناردو دافنشى كما يقول هربرت ريد[٢] .

بل إن هناك رافدا آخر من المؤثرات يبدو فى تأثر خوان ميرو بعلامات ورموز المرحلة التصويرية Pictographic لفن الكتابة وهى المرحلة التى كانت تعبِّر فيها الصور عن الكلمات.

إن الفن السريالى لم يأت طفرة أو مفاجأة .. بل يمكن القول أنه أتى فى ظروفه التاريخية. فهو خطوة فى مسيرة الفن منذ القرن التاسع عشر حين دخل الفنان – فضلا عن محاكاة موضوع خارجى – مركز العمل الفنى ، وحين بدأ الفنان وتغير وضعه ليكون شعبيا – أى ينتقل من كونه رسام الصفوة أو الحكم ليختار موضوعات – ويعيش حياة – شعبية.

وبعد قرون طويلة من ارتباط الفن بالدين ، وبقاء الفن الأوروبى حتى نهاية القرن الثامن عشر فى خدمة الكنيسة ، بغض النظر عن حياة "الجمهور" الدنيوية .. نصل إلى القرن التاسع عشر. وعندما بدأ اليأس من تحقيق الأهداف التقليدية للصورة – مثل التعبير عن البيئة بشكل واقعى أو رمزى أو توضيحها أو زخرفتها – وبدأ أيضا اليأس من دقة العقل والاعتماد عل المدركات المادية وحدها والبحث عن طريقة لتوصيل مدركات معينة للآخرين لكى يحسوا بنفس الإحساس الصادر منه .. إذا بدأ كل ذلك كانت الدادية والسريالية خطوات طبيعية على خط الفن[٣] .

(1) Naville Weston. Kaleidoscope of Modem Art. Harrap. London. 1972.
(2) H. Read. The Philosophy of Modem Art P 46.
(3) Nahma sandrow: surrealism, Theater, Arts, Idea. Harper and Row Publishers, New Yourk 1972. P 51.

يستعرض لنا هيلد زالوسر بشكل منطقى وتحليل سليم التطورات العريضة التى أدت إلى ظهور الحركة السريالية فى الفنون التشكيلية:

فى خلال القرن التاسع عشر بدأ مظهر جديد أخذ يبرز ويزداد وضوحا ، هو ثقافة الطبقة الشعبية التى تقدمت بفلسفة لنفسها واتجاها خاصا بها وفنا لها ، وهذه الفلسفة هى الفلسفة التى تؤمن بالتطور وتصطبغ بالرومانطيقية . ولقد ساعدت الاختراعات الكبرى والمكتشفات العلمية على وجود مادية اتجهت إلى ما يلائم مطالب بورجوازية سليمة غنية راغبة أشد الرغبة فى الحياة والتمتع بما فيها.

وكان على الفن أن يجلب المتعة لهذا الجمهور ، الذى لم يكن قد أصيب بعد بالتفكير المؤلم. وهكذا سينشئ الفنان لأول مرة أعمالا لجمهور تحدد ذوقه ، لأنه حتى لو كانت فكرة الجمهور غائبة عن ضمير الفنان حين ينشئ فنه ، فإن هذا العمل نفسه قد أنشئ للجمهور، أضف إلى ذلك أن الفنان قد أصبح متصلا بعصره ومتأثرا به مهما بلغت عبقريته. وهكذا كان الفن فى القرن التاسع عشر المثل الحى لتلك الثقافة المادية العقلية. ولا يصح أن ننسى أننا نجد أساسا فنيا خالصا فى المذهب الانطباعى L'Impressionnisme . فالفنون التشكيلية فى القرن التاسع عشر بما حوته من مذهب طبيعى وعلمى ، تمثل اللحظة الوحيدة فى تاريخ الثقافة الأوربية التى تجرد فيها الفن من كل مؤثر دينى أو روحى ، مكتفيا أن ينقل بأمانة بعض جوانب الحياة.

ونستطيع أن نقول أنه إذا كان المذهب الانطباعى قد وصل إلى تلك القمة التى ارتقاها سيزان Cezanne فإن ذلك لا يرجع إلى آرائه وإنما على العكس قد بلغ ذلك الإتقان رغم تلك الآراء بفضل واحد من أعظم المصورين. ولكن ذلك لا ينفى أن المذهب الانطباعى فى أساسه مذهب غير روحى ، مثله كمثل الفوفزم Fauvisme (الحوشية) الذى سيدع هو أيضا القيم الروحية للعمل الفنى حين يعلن أن ما كان يدعوه الانطباعيون "جانبا من الحياة" يجب أن يكون فى الواقع "متعة للعيون!" . وإذا كان الفن الانطباعى ذا جانبين هما التفكير العلمى من ناحية ، وإرضاء الحواس من ناحية أخرى ، فإن مذهب الفوفزم Fauvisme يحاول جهد ما يستطيع أن يرضى طبقة قد أصابها الانحلال فعلا. حتى بين ذلك الجيل نجد خوارج على هذا الفن من بينهم ثلاثة ساروا باحثين عن عقيدة جديدة ؛ فقد هرب جوجان Gauuguin من هذه الجماعة العقيمة يحدوه الأمل فى أن يجد لدى البدائيين المنابع الحقيقية للإلهام الفنى ؛ واستوحى فان جوخ Van Gogh المشاعر الدينية فى تصويره ، وإننا لواجدون لدى فان جوخ ما يشعرنا شعورا ملموسا

بتلك العلاقة الخفية بين الشعور الدينى والعمل الفنى ؛ والفنان رسول قبل أن يكون فنانا.

وثالث هؤلاء الخوارج هو سيزان Geznane. إن مأساة الفن فى القرن التاسع عشر تبلغ لديه أحد أطوارها ؛ ولكن سيزان استطاع بمجهود فوق طاقة البشر أن ينقذ التصوير مستخدما طرائقه الخاصة ومستعينا بالوسائل التصويرية دون أن يلجأ إلى العواطف البدائية ، ولا الحماسة الدينية. لقد استطاع هذا الفنان الفريد ، بمجهوداته الخارقة أن ينفخ الروح فى الوسائل التصويرية ، وأن يجعل من المذاهب الانطباعى شيئا متينا.

وهكذا استبعد من التصوير الناحية التى ترمى إلى المتعة ، ولن تجد لوحة أكثر خشونة وأشد عريا من لوحاته! واختفى كذلك كل مايذكر بالإنسان وحياته وحرارته الحيوانية ، واختفت المميزات التى أحبها الانطباعيون واستبدل بها سيزان عالما لا تضيئه الشمس وجوا خارجا عن نطاق الإنسان ، نجد أن الأشياء تسبح من عالم لازمن فيه . وهكذا سار سيزان فى طريق إنشاء عالم اشتقت قواعده من صميم القواعد التصويرية [١] .

وهذا العمل العظيم – بما بذل فيه من جهد وما أدى إليه مهد أحد الطرق ، التى سيسير فيها الباحثون عن فن جديد ، وعن تعبير جديد ؛ ذلك لأن الطرق ستتشعب ابتداء من هذه اللحظة ؛ ويجب أن نذكر أن العمل الفنى يتبع من حيث قيمه عالمين: العالم الحسى والعالم العاطفى . والقيم الشكلية هى اللون والسطح والخط والفراغ والتكوين ، وهى التى تستشعرها حواسنا. والقيم الروحية والتجريدية هى : الشىء الذى يحتويه العمل الفنى ، والموضوع والمعنى والعاطفة ، التى يحملها وينقلها إلينا.

ولكن الانطباعيين يذهبون – كما سبق أن قلنا – باحثين وراء القيم الحسية. وتحليل الأساليب المختلفة قد أبان لنا أنها تشمل عناصر لما قد أتى بعدها من أساليب ، وهذه العناصر وإن كانت قد حدثت بمصادفة ، ستحمل معنى جديدا وتصبح عاملا مهما فى الأسلوب الجديد [٢] .

---

(١) الأزمة الراهنة فى الفن بقلم هيلدر الوشر نقلها عن الفرنسية مصطفى كامل فوده. مجلة الكاتب المصرى. القاهرة . نوفمبر ١٩٤٧.

(٢) وهكذا كان الطور الأخير للفن القوطي ممهدا لمذهب التوافق الذى ظهر فى عصر النهضة L'Horizontalisme de la Renaissance وهذا المذهب بدوره قد مهد فى أخريات أيامه لظهور الاتجاه الزخرفي في اسلوب الباروك Baroque.

إن الفن الانطباعى ، وهو فن طبيعى ، قد بالغ فى إبراز ألوان الضوء حتى أدى ذلك إلى إلغاء الحجم ، ثم إلى فناء الحقيقة الموضوعية ، وسيحل محل الحقيقة الموضوعية الرؤية المؤقتة التى يقيدها فى لحظة معينة فيحيل صورة الشيء إلى مجموعة من البقع الملونة تراها عيوننا ، وسيكون لتحطيم الحقيقة الموضوعية نتائج خطيرة. الحق أن فناء الحجم فى الفن الانطباعى يرمى إلى أن يكون التصوير أقرب إلى الطبيعة ، وهذا التحطيم لا يبدو واضحا ، لأننا نستطيع بفضل تجاربنا أن نعيد بناء الشيء – دون وعى منا مستعينين بهذه البقع الملونة ، غير أنه ما أسرع أن يتطور الفن فيهمل إعادة بناء صورة الشيء ولا يبقى إلا تحطيم الحجم.

قام سيزان بخطوة أخرى ؛ ذلك أنه إذا أهملت فكرة أداء جانب من الحياة كما يبدو فى لحظة معينة خاصة ، وقصر الاهتمام على خلق عالم جديد ، فإنه يسمح فى هذه الحالة بالسير إلى أبعد من ذلك وابتكار أنواع جديدة يتطلبها الفن الطبيعى المقلّد ، فكما أن الشيء ذاته قد صار أمرا ثانويا ، فإن الفراغ المحيط به – والذى كان يُرسم على أساس قواعد المنظور – قد أصابه هو أيضا تغيير فى الوضع. فاختفى نهائيا من التصوير تقليد حجم الشيء. ومن العبث معاودة الكلام عن تشويه شكل المنظر لدى سيزان ، فإن عدة دراسات وافية قد أوصلت تلك الأبحاث إلى درجة بعيدة من العمق ، وقورن فى تلك الدراسات بين الدافع الحقيقى وما أداه الفنان ، وقورن بين المنظر الطبيعى الواحد لدى سيزلى Sisley ورسوم سيزان ليكتشف الغرض الذى رمى إليه الفنان بهذا التشويه المقصود. وأخيرا تلك الضرورة القاهرة التى يضحى الفنان فى سبلها بحقيقة المظاهر التى تبدو لعيوننا.

إن معجزة سيزان تبدو في بحثه بعناد وإصرار عن قيم تصويرية جديدة انتهت بأن كونت نظاما تجريديا. وهكذا نرى فى الفن الانطباعى هذه الخاصية التى أصبحت أساس الفن الحديث ؛ ذلك لأن تحطيم الحجم وإهمال المنظور هو التمهيد لرفض الفن الطبيعى كلية ، أى هو التمهيد للنظرية الجديدة فى الفن ؛ فكل محاولات الفن الحديث تتركز فى خلق عالم جديد فيه رؤية نفاذة داخلية ، وحقيقة عليا محل الحقيقة المادية الملموسة.

وقد كان تحطيم الحجم الخطوة الأولى فى تحطيم النظرة الفنية القديمة تحطيما كاملا. ذلك لأنه مهما اختلفت اتجاهات الفن الحديث وتعددت مظاهره ، فإن هناك عاملا مشتركا لم يهمل فيه قط ، ألا وهو إهمال المذهب ورفض الحقيقة الخارجية رفضا باتا [1].

---

(١) الازمة الراهنة فى الفن. مصدر سابق.

يجب أن نعترف بأن مثل هذا الاتجاه المحدد الواضح لابد أن يكون استجابة لضرورات العصر ، وإلا فكيف يمكن تفسير أن كل المحركات الفنية فى عصرنا تتجه نحو فن تكون الأشياء فيه نقط بدء تتحول إلى عناصر مجردة ؟.

بيد أنه يجدر بنا أن نعود إلى دراسة الموقف الفنى فى آخر القرن التاسع عشر. فقد رأينا إحدى المدارس تتخذ من أبحاث سيزان نقطة بدء وتحاول جاهدة أن تصل إلى الشكل الخالص. وقد كان السطح التصويرى هو الشىء الأساسى لديها ، أما القيم الشكلية فتوجد وفقا لذلك السطح. وقد حاولت جماعة أخرى من الفنانين الشبان الذين يميلون إلى مذهب فان جوخ Van Gogh أن تنهض بالتصوير من ناحيته الروحية ، أدخلت فيه الأبحاث النفسية وتحليل النفس والأبحاث الدينية بل والسياسية.

وهكذا اتصل الفن بعوامل خارجة عن نطاق الفن وأخذ يعبر عنها ، واستبدل بعالم المظاهر عالم النفس وعالم الإنسانية ، وحاول أن يجد فى النفس الإنسانية ما يربطها بالجماعة البشرية ؛ وهكذا يعود الفن إلى منابع الإلهام الأولى. وإذا كانت الآلام الغامضة لدى الإنسان الأول قد خلقت الفن حين أبرزت الرؤى الداخلية والظلام الداخلى الكامن فى أعماق النفس البشرية دون وعى من الفنان ، فإن الفنان الحديث سينطوى على نفسه ، وحين ينظر فى حنايا ضميره فإنه يعود إلى نفس المنابع الأولى الغامضة. وتحليل عقله الكامن وأحلامه وأفعاله غير الإرادية ونواحى نشاطه المتعددة تكشف له عالما مجهولا لم يكتشف بعد.

فالمذاهب الحديثة كالمذهب التعبيرى والسريالية والأورفية Otphisme ترمى كلها إلى غرض واحد – وإن اختلفت طرائقها – ذلك هو التعبير عن العواطف . والسير مع الملهمات دون إخضاعها لأى إشراف ، وتصوير الأحلام التى تكشف عن رغبات ومخاوف غامضة. فليس الأمر إذن فى الفن الحديث أمر تصوير العالم الخارجى وتملق الحواس وإمتاع الأعصاب. والتصوير الحديث فى المذهبين التعبيرى والسريالى هو بحث مؤلم عن سر الحياة وسر الإنسان.

وإذا تركنا القرن التاسع عشر ودخلنا الربع الأول من القرن العشرين نجد أن الأكثر [illegible]حا هى العلاقة بين السريالية وأعمال "هنرى روسو" و "شاجال" و"جيورجيو دى كيريكو" ، الذين خلقوا عوالمهم الخاصة والقلقة..



مارك شاجال، ١٩٥١

"روسو Rousseau" [١] يصنف عادة كفنان ساذج Naïve وتمتزج فى أعماله الذاكرة بالتخيل، واختار لها حقولا سيطرت عليها السريالية فيما بعد ....

مارك شاجال [١] (Marc Chagall) أقام فى باريس ٥ سنوات من ١٩١٠ – ١٩١٤ تعرف خلالها على الحركات الطليعية فيها وعلى سريالى المستقبل .. فى لوحاته جو ساذج طفولى يخلقه أسلوبه فى رسم الأشخاص القريب من الأسلوب الساذج Naïve وألوانه الفاقعة الزاهية : بنفسجى – أزرق – أخضر، وخياله الطفولى أيضا فى اختلاط الكائنات والأشكال (شخص يقف على الماء أو حيوان يجرى بين السحب مثلا) وهو فى كثير من لوحاته يعتمد فى الموضوع على ذكريات طفولته بالفعل.

(١) هنرى روسو مصور ورسام وكاتب فرنسى ولد عام ١٨٤٤ ومات عام ١٩١٠. لم يتعلم الرسم بشكل أكاديمى. ورغم أنه يتجاوز الفنان البدائى أو الفطرى، فإنه يمكن أن يطلق عليه "القديس الشفيع" للمصورين التلقائيين لما تميزت به رؤاه من صدق ونظرته من طرافة. (أنظر د. ثروت عكاشة. مرجع سابق ص ٤٠٨).

(٢) شاجال مصور ورسام ونحات فرنسى من أصل روسى ولد عام ١٨٧٧ فى فيتبسل بغرب روسيا ومات عام ١٩٨٥.

وفى لوحات أخرى طبق أسلوبه المميز على موضوعات مستمدة من حياة الريف الروسى والحياة الشعبية هناك بما فيها من حكايات وأساطير .. ولا يمكن إغفال المسحة الشعرية التى تلف أعماله .. وقد عاد إلى فرنسا عام ١٩٤٧ ليستقر فيها . وكان قد أقام فيها أيضا بضعة سنوات بدءا من عام ١٩٢٢. وقد اتهم شاجال السرياليين بأنهم يملكون نظرة أدبية فى معالجة قضايا التصوير ، وهى نفس التهمة التى وجهت إلى شاجال فدافع عن نفسه بأنه خلق وحدة لا تنفصم بين الشعر والتصوير.

"دى كيريكو"[1] الذى وصل إلى باريس عام ١٩١١ أنتج بين عامى ١٩١٢ – ١٩١٥ بعضا من أغرب وأكثر الرسوم قلقا فى تاريخ الفن .. هناك ساعات تقف بكسل شديد .. وأشخاص مبهمين .. دخان قطار يسير .. ظل لطفل يجرى .. وإضاءة مسرحية .. لا تستطيع الهرب من رعب هذه اللوحات بتصور عدم واقعيتها .. وقد رسم دى كيريكو كثيرا من لوحاته من مدن شمال إيطاليا حيث استمد منها نوعا من الضوء ونوعا من خلود حزين.

وخلال الحرب العالمية الأولى قابل المستقبلى كارلو كارا Carlo Carra وطورا معا الأسلوب المعروف بتصوير ما وراء الطبيعة "ميتافيزيقى" . وقد ألهمت رسوم فترته الأولى فى باريس على الأخص كلا من ماجريت وتانجى وارنست. إلا أن دى كيريكو تراجع بنهاية الحرب العالمية الأولى عن أعماله السابقة وعاد فى رحلة عاطفية من خلال فن "رافائيل الهادئ" ليتجول خلال التاريخ بدءا من القياصرة الرومان ، ومكرسا نفسه لدراسة أساليب رواد عصر النهضة فى إطار تزيينى .. وكان من نتائج هذا التجوال أن أطلق عليه بريتون: الجبان والغشاش .. وكتب رايمون كينو Raymond Queneau فى مجلة "الثورة السريالية" عام ١٩٢٨ يقسِّم عمله إلى مرحلتين: الأولى والسيئة .. وعندما أقيم معرضا لأعماله الأخيرة فى جاليرى ليونس روزنبرج Leonce Rosenberg فى أوائل نفس العام أقام السرياليون فى نفس العام معرضا لرسومه الأولى كاحتجاج على المعرض الآخر. وعرضوا فى نافذة الجاليرى نموذجا من البلاستر لبرج بيزا المائل محاطا بأحصنة مطاطية قليلة وأثاث بجوار لوحة كتب عليها "هنا يرقد جيورجيو دى كيريكو"..

ويذكر هنا فى قصة الصراع بين السريالية ومعارضيها موقف جون كوكتو الذى تصـدى للدفـاع عن دى كيريكـو وكتب مقالـة عنه بعنـوان "السـر الدنيوى

---

(١) جورجيو دى كيريكو Giorgio De Chirico مصور وكاتب إيطالى ولد عام ١٨٨٨ ومات عام ١٩٧٨.

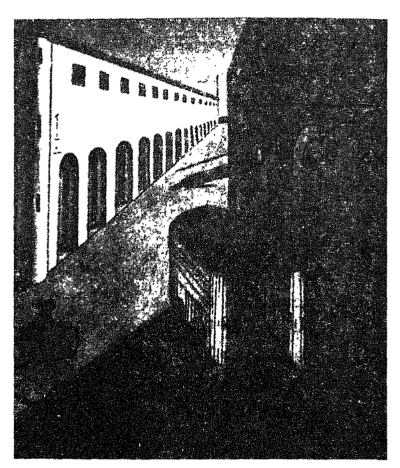


«رأس بدبابيس رسم» عمل فنى للأديب جون كوكتو. كولاج. ١٩٢٠

Le Mystére Latic"حاول فيها تفنيد أراء بريتون تماما والسخرية من فرويد ، وأطرى بسخاء على لوحات دى كيريكو الأخيرة. وانتهز الفرصة فهاجم الفنانين الذى "استحضروا أسرار اللاوعى".

على كل حال لقد أعد دى كيريكو الساحة لاستقبال كل ما تلى ذلك من مظاهر التعبير عن قوى العقل الباطن ، فهو الذى أنار الطريق ووضع تصورا لمنظورات ذلك العالم المسرحى العجيب الخيالى ورسم آفاقه ، تلك الأفاق البعيدة "المفعمة بالمغامرات" والتى أولع بها السيرياليون أيما ولع.

استمد الفنان إلهامه من المشاهد المخمورة التى اصطدم بها فى مدينة تورينو Turin حيث الأروقة المقنطرة وقد ألقت بظلالها فى خيلاء وتكبر ، وحيث الميادين الترابية اللون وقد سكنتها التماثيل ذات الأوضاع الحزينة ، وحيث السماوات الحالمة ذات الأطوار الغريبة وقد أتت متأخرة عن موعدها فى أمسيات فصل الخريف مما بعث فى نفس الفنان شعورا بالاغتراب عن الذات كان من أثره أن جعل من طفولة الفنان ضربا من ضروب التجوال فى عالم إغريقى جديد.



«غموض وكآبة شارع» لوحة للفنان جورجيو دى كيريكو عام ١٩١٤

كان والد دى كيريكو مهندسا بالسكك الحديدية وهو الذى أشرف على إقامة امتداد لخطوط السكك الحديدية على طول ساحل البحر بدءا من فولوس Volos فى تيسالى Thesaly حيث ولد دى كيريكو ، نهاية بضواح المدينة. ومازال هذا الخط قائما حتى يومنا هذا.

وكما يقول فيرنر هيلفيج فى "دى كيريكو ، رسومات ميتافيزيقية" Werner Helwin: De chirico, Metaphysical Paintings فإن "كل من استعملوا هذا الخط يعرفون ما به من سحر ذو طراز عتيق بعرباته المفتوحة للريح وقاطرته التى تعصف وتنفث الدخان بشكل صاخب وعنيف" ولقد ظهرت كل هذه التفاصيل فى أعمال دى كيريكو المرة تلو المرة ، حتى أن بيكاسو فى يوم ما قال عنه أنه "رسام محطات السكك الحديدية"(١) .

(1) A.W.Rossabi. Max Ernst ,Edited By David Larkin. Ballantine Books, New York. 1975.

وتحمل لوحات دى كيريكو أسماء مثل "أحزان الرحيل Departure of Melancholy" و "الرحلة المحفوفة بالقلق The Anxious Journey" و "رحلة بلا نهاية Endlaess Voyage" . وبالفعل تفوح من رسومات دى كيريكو رائحة السفر والترحال وفيها نجد الكثير من السمات الغالبة للسفر والتجوال كالساعات والسفن والأرصفة والأعلام والشارات وخرائط لقارات وهمية من وحى الخيال وقد رسمت عليها بالنقط خطوط لسير الرحلات البحرية ، إنها على حد قول مارسيل جان Marcel Jean "رحلة غريبة لا حركة فيها" . الغريب أن البحر لايظهر أبدا فى أعمال دى كيريكو ، ولكن المرء دائما مايشعر بوجوده على مرمى حجر ، فيكاد أن يستنشق تلك الرائحة المميزة للموانئ والمراسى وقد حملتها رياح الخريف التى تصفر فى المدينة فى الأمسيات الحزينة. بل إن الجدران الداخلية للمبانى عنده تبدو مكسوة بالشرائح الخشبية كما لو كانت ألواح من خشب إحدى السفن. أما الشوارع والمباني فترتفع عاليا فى زوايا مجنونة كتلك التى تتخذها المركب فى انحنائها وهى تغطس وسط أمواج البحر العالية.

أما عن تأثير الدادا فمن المعروف أن عددا من الفنانين السرياليين الأوائل شاركوا في الدادية أولا وفيها بدءوا مغامراتهم الجريئة .. فقبل إعلان الدادا رسميا عام ١٩١٦ من زيورخ كان دى شامب ومان راى وبيكابيا عام ١٩١٤ فى نيويورك يبتكران "الدادا" أيضا دون أن يجدوا اسمها .. تلك التى كانت "ضد ميكانيكية العالم "كما قال جون آرب.." والذى يقول أيضا: "كانت ليالينا الإفريقية ببساطة احتجاج ضد عقلانية العالم. أعمالى من الجواش والنحت البارز كانت محاولة لتعليم إنسان ما قد نساه: أن يحلم وعيناه مفتوحتان. نحن أعلنا أن أى شئ يفعله الإنسان هو فن .. الأرض الكبيرة فن .. العصفور فنان كبير .. الخ"[1] هكذا تبدو خميرة الرؤية التشكيلية السريالية لدى بعض من روادها.. وقد تابعنا فى الفصل الأول على الأخص رحلة الفنانين التشكيليين من الدادا إلى السريالية. إلا أننا هنا نحاول أن نبرز الجوانب الخاصة بالفن

جون آرب - باريس ٤٧ - ١٩٤٨ تصوير ايمى اندريس

(١) مقالات لآرب طبعت بمقدمة كتبها جيمس تراك سوبى فى نيويورك عام ١٩٥٨ بالإضافة إلى مقالات لآخرين ..

التشكيلى فى هذه العلاقة.. فقد كان لدى جميع الفنانين السرياليين نفس الخلفية النظرية أو فهم لها على الأقل .. وذلك الحس الشديد بالثورة .. وتلك الجرأة على تنفيذها بوسائلهم ورؤاهم المتنوعة.



مارسيل دو شامب عام ١٩٥٨

مارسيل دى شامب مثلا أرسل عام ١٩١٩ لأخته فى باريس "العمل الجاهز غير المرضى" .. مع بعض التعليمات بشأنه : أى أن يتدلى كتاب فى علم الهندسة مفتوحا من أركانه الأربعة من شرفة أخته فى شارع كوندامين La Condamine وبواسطة المؤثرات الجوية تجعدت وبهتت بديهياته ورسومه البيانية.

ودى شامب هو الذى أضاف شاربا على لوحة الموناليزا فى مرحلته الدادية .. وهو الذى عرض عام ١٩١٤ حامل قوارير معدنى اشتراه من الشارع ووقع عليه باسمه كعمل فنى له .. وكل أهمية الأشياء الجاهزة التى عرضها الداديون هى فى إدراك مفهوم الفنان فى اختيار وعرض شىء جاهز الصنع .. وقد قامت التكعيبية باستخدام خامات جاهزة فى أعمالها بقصد استغلال خواصها التشكيلية أو الزخرفية.

كما طور دى شامب وبيكابيا فى نيويورك أثناء الحرب نمط الرسوم الآلية الخادعة أو الوهمية Pseudo - Mechanical Diagrams من خلال التعبير عن الوظائف والرغبات والإحباطات الجنسية. هذه الاستقصاءات للغرائز فى صراعها مع التقاليد جعلت رسومهم شفرات نفسية هامة بالنسبة للتحليل النفسى الفرويدى .. رغم أنه عندما عرض بيكابيا منها فى صالون الخريف عام ١٩١٩ أثار سخط أعضائه، وعارضوها تماما واستبعدوها من التحكيم .. أحدهم "ديفايير" - Desvallieres الذى عرض صورا دينية – سأل بيكابيا: ماذا فعلت خلال الحرب ؟ فأجابه الأخير: "كنت أثقب الجحيم"[1].

(1) Malcolm Haslam. op. P47.

هذا بينما استمر آرب على مدار مشواره الفنى يقدم أعمالا ذات بعدين وقد استقر فى روعه أن هذه الأعمال "تتبع قانون الصدفة" إلا أنه مع مرور الوقت بدأ يميل تدريجيا نحو فن النحت ذى الأبعاد الثلاثة.

ويقول الناقد الكبير هربرت ريد "ولعل آرب هو أكثر السرياليين سريالية ، ذلك أن أعماله تنم عن تغيرات جوهرية فى المادة بفعل التصاريف الخفية للقوى الطبيعية: فالماء يجعل الحجر سطحا أملس ، والرياح تكدس الثلج وتصوغه على الشكل الذى يحلو لها ، بينما تنتفخ ثمرة الكمثرى فتبلغ قمة اكتمالها ، والشىء ذاته يحدث مع البللور. وهكذا نرى النسق الذى سار عليه آرب فى اختراعه لمخلوقاته المكتملة: فالفن على حد تعبيره هو الثمرة التى ولدت من أعماق لاوعى الإنسان"[١] .

يرى كثير من النقاد أن "سرياليّ المستقبل" لم ينتجوا فى مرحلتهم الدادية فنا ذى شأن كبير.. فقد كان تأثير الدادية الأساسى ثقافى / اجتماعى لهز التقاليد الاجتماعية والفنية السائدة وتبنى شعار باكونين الفوضوى "تخريب هو أيضا إبداع" .. ويقول الناقد الكبير هربرت ريد عن إنتاج الدادا: "إن بعض هذه الأعمال تبدو لنا اليوم غارقة فى العادية ولكن لا ينبغى نسيان أنه تم فعل ذلك لتحطيم جميع المحاذير فى الفن ولتحرير التصور البصرى بشكل تام"[٢] . يوضح ريد أن السريالية تميزت عن الدادية "بما حظيت به من منسق ذكى وذى نفوذ وتأثير عميقين. فالواقع أن بريتون كان يرفض دائما أن يطلق عليه أحد لقب الزعيم وله العذر فى ذلك ، فإن فكرة الزعامة فى حد ذاتها لا تتفق في شئ مع ما دعت إليه السريالية من حرية الفكر والعمل"[٣] .

إلا أن هذا لم يمنع ناقدا آخر من القول أنه: "بدون الدادية فإن فن ارنست ودالى وميرو وارب يكون غير وارد تاريخيا .. فالدادا ولدت فى أزمات الحرب العالمية الأولى ، اجتمعت فى باريس مثل "قوارب نجاة". لقد كانت سلاحا لقوة رائعة"[٤] .

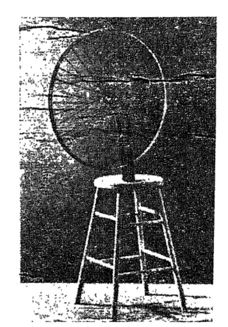
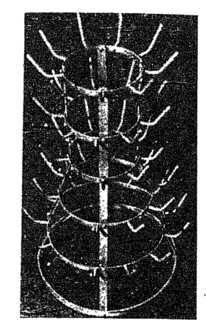
بعد أن استنفذت المعارك بين بريتون وتزارا طاقتها وخفت صوت الدادا حتى انتهى وارتفع صوت السريالية وتبلور بمن انضم من الفنانين والأدباء إلى بريتون .. أخذت السريالية في الفن التشكيلى تتضح وتتأكد من خلال البحث النظرى والإبداع الفنى .. معارض كثيرة للفنانين السرياليين بعد إعلان بيان السريالية الأول .. وجاء نشر كتاب

(1) H.Read, Aconcise history of modern painting, P140.

(2) H. Read. Ibid.P.120.

(3) Herbert Read. Op. Cit. P 129 - 130.

(4) J.P. Hodin. Modern art and the Modern Mind. Leveland and London 1972. P47.

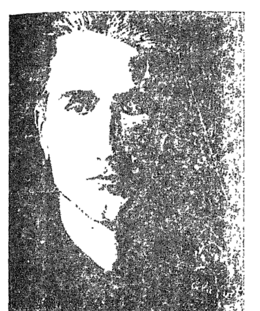
 

من أعمال مارسيل دو شامب الجاهزة:
إلى اليمين: حمالة زجاجات ، ١٩١٥ . وإلى اليسار: عجلة دراجة ، ١٩١٣

بريتون "السريالية والتصوير" فى فبراير ١٩٢٨ ، أول محاولة نظرية متكاملة فى هذا المجال .. فقد تضمن الكتاب مقالات عن بيكاسو وبراك وميرو ودى كيريكو وماكس ارنست ومان راى واندريه ماسون نشرها من قبل فى "مجلة الثورة السريالية"، بالإضافة إلى مقالات أخرى عن جون آرب وايف تانجى .. وعرف بريتون التصوير السريالى بأنه "الذى يربك المشاهد ، ويحرض استجابته من عين الوعى"[1] .

منذ ولادة السريالية أخذت شكل الظاهرة العالمية ووجدت تجاوبا وانتشارا من الفنانين والأدباء الشبان وبخاصة فى أوروبا ، فكان ماكس ارنست الألمانى أول فنان أجنبى يدخل فيها .. ثم توالى الأعضاء: من أسبانيا خوان ميرو ولحقه سلفادور دالى ، وفى بلجيكا شقت طريقها خلال العشرينات وكسبت رينيه ماجريت. بل حينما بدأ الفعل السياسى للحركة فى خلال سنوات الحرب العالمية الثانية ، ازدهر الجانب الفنى أكثر فكان أول من دخلها من الإنجليز رولاند بينروز Roland Penrose ودافيد جاسكوين David Gascoyne. وشكلا نواة جماعة سريالية فى لندن نمت خلال الثلاثينات ، ضمت المصور بيورا Burra والكاتب والمخرج السينمائى هيمفرى جانينجز Humpherey Jannings والمصور ادوارد جيمس. بل أتى من جزر الكانارى إلى

(1) André Breton. Le Surrealism et la Peinture. N.R.F. Paris.





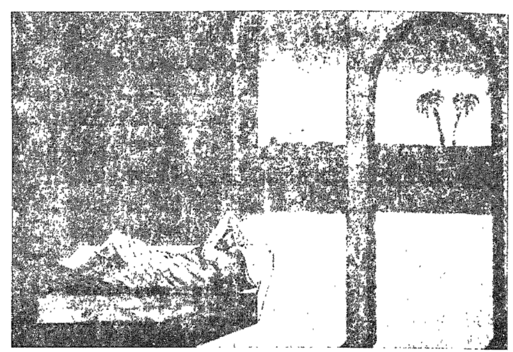
إلى اليسار: صورة شخصية لمارسيل دوشامب رسمها مان راى عام ١٩٢٣
إلى اليمين: صورة شخصية لتريستان تزارا رسمها هانز بللمر عام ١٩٥٤

باريس اوسكار دومينجيوز Domingues الذى طور عام ١٩٣٥ أسلوب الـ "ديكالكومانيا Decalcomanias" وهو أسلوب لنقل الصور والرسوم من ورق معد خصيصا لذلك إلى خامات أخرى كالزجاج والخشب .. وكان أوسكار يضع سطح ورقة فوق أخرى مغطاة بالجواش وعن طريق الضغط بين السطحين تتشكل أشكال غريبة ، وهو تطبيق آخر للصدفة الموضوعية.

ومن استراليا أتى "ولفجانج بالين Wolfgang Paalen" الذى اكتشف صورا من تأثير دخان الشمع على الورق . ومن برلين أتى إلى باريس عام ١٩٣٦ هانز بللمر Hans Bellmar ليلتحق بالسريالية وأحضر معه كتاب صور فوتوغرافية لدمى صورها بحيث أن أطرافها وتعبيراتها تستدعى إثارة جنسية استحواذية تذكرية .. .

وهكذا حاول كل فنان يدخل السريالية أن يضيف إليها أساليب جديدة وأن يوسع من دائرة مخيلتها ونشاطها ..

من هنا يمكن القول أن السرياليين لم يبتدعوا وسيلة أو أسلوبا (تكنيك) واحدا كما فعل التكعيبيون أو البنائيون مثلا .. حيث نجد فى التكعيبية الإصرار على رسم الشكل بخطوط هندسية تحلله .. بالطبع وراء أى مدرسة فنية خلفية نظرية .. كانت هذه الخلفية فقط هى التى تجمع السرياليين .. بينما كانت الأساليب والوسائل تميز بينهم .. سلفادور



«جزاء العراف» لوحة للفنان جورجيو دى كيريكو. ١٩١٣ . متحف الفن . فلادليفا

دالى مثلا سريالى بأسلوب قريب من التجريد وماكس ارنست مختلف عنهما .. وهكذا .. فالهدف الأساسى هو النفاذ داخل اللاوعى والتعبير عن كل الخلفية النظرية للسريالية والتى أوضحناها من قبل ، أو كما حدده ماكس ارنست: "ليس الحصول على منفذ لما تحت الوعى وتلوين مضمونه بطريقة وصفية أو واقعية ، بل ليس حتى الحصول على عناصر مختلفة للاوعى أو بناء عالم خيالى من هذه العناصر ، إن الهدف هو إزالة الحواجز الطبيعية والنفسية بين الوعى واللاوعى – بين العالمين الداخلى الخارجى – وخلق واقع متفوق ، تكون فيه العناصر الواقعية واللاواقعية والتأمل والعمل والوعى واللاوعى متجمعة ومختلطة لتسيطر على كل مظاهر الحياة.."[1]

وهذا يؤكده هربت ريد عندما يقول: " على الرغم من التعريفات المحددة التى وضعها بريتون للحركة ، وعلى الرغم مما أصدرته الحركة من بيانات وبرامج متعددة والتى تهدف كلها إلى لم الشمل تحت راية واحدة ، أقول أنه على الرغم من كل هذا فإن السريالية – مثلها فى ذلك مثل كل ما ناقشناه آنفا من صور الحركة الحديثة – لم تمثل فى حقيقتها سوى تجمعا لفنانين من ذوى الأهواء المتقلبة والذين يحاول كل فرد فيهم أن يختط لنفسه خطا مستقلا . وفى واقع الأمر فلقد كان عند السرياليين دائما اتجاهين مختلفين ومتناقضين. أولهما تمتد جذوره إلى الحركة الدادية وذو أهداف وتوجهات

(1) Malcolm Haslam. op. Cit. P83.

عدمية ، إذ اتخذ أنصار هذا الاتجاه موقفا معاديا لكل المفاهيم التقليدية عن "الفنون الجميلة" ولكل التقسيمات الجمالية الخالصة . أما الاتجاه الثانى فعلى الرغم من أصالته الأكيدة وبعده عن أى زيف أو تقليد إلا أنه فى جوهره قد ظل محكوما بالمعايير النقدية الجمالية . وهكذا نلاحظ أن بعض الفنانين السرياليين قد أخذوا يتنقلون فى حيرة بين هذين الاتجاهين.

فإذا نظرنا إلى الاتجاه الأول باعتباره استكمالا طبيعيا للحركة الدادية دون وقوع أى تغيير مفاجئ ، فإن حلقة الوصل تتمثل على أفضل وجه فى شخص مارسيل دو شامب Marcel Duchamp والذى كتب عنه بريتون فى عام ١٩٢٢ قائلا "لقد كان لنا فى شخصه – والذى ما برح يمثل واحة ظليلة يلجأ إليها كل الذين يواصلون رحلة بحثهم – نقطة التقاء نتجمع ونلتف حولها كى نواصل كفاحنا من أجل تحرير الوعى الحديث من ذلك الهوس اللعين بالعادات الراسخة ، الأمر الذى ما فتئنا نستنكره ونرفضه " وهو في موضع آخر يضيف قائلا "إن الشيء الذى يمثل سر قوة مارسيل دو شامب والذى شارك في إنقاذه من الكثير من المواقف الخطرة ، ليرجع فى المقـــام الأول إلى ما يكنه من ازدراء لأى مقدمات جدلية. الأمر الذى ما برح يثير الدهشة فى نفوس غيره ممن يقلون عنه موهبة وتوهجا" ، على أن الاتجاهين السابق ذكرهما يمكن اعتبارهما مقدمتان جدليتان على نحو ما من حيث اتصالهما إما إيجابا أو سلبا بمفهوم معين عن ماهية العمل الفنى ، أما دوشامب فلقد رفض رفضا قاطعا أن تكون له أية مفاهيم مسبقة ، ومن ثم فإنه لم يجد غضاضة فى أن يأخذ بعض القطع الفنية المصنعة آليا فيوقع عليها باسمه ثم يعرضها – فعملية الاختيار فى حد ذاتها تعبير عن موقفه الشخصى.

وكان دوشامب فى ذلك الوقت قد حرر نفسه سريعا من تعاليم المدرسة التكعيبية والمدرسة المستقبلية وإن تركت الأخيرة بعض آثارها عليه. ويعلق بريتون على ذلك بقوله "إنه من المناسب عند الحديث عما تلى المدرسة المستقبلية أن ننتظر فترة انتقالية ذات استقلال نسبى وذات طبيعة آلية (دوشامب وبيكابيا Picabia) ولقد جاءت هذه الفترة كنتيجة لتوحد الإنسان مع الآلة مع سبق الإصرار والترصد".

غير أن "آلية" دوشامب وبيكابيا لم تكن نابعة عن اقتناع بالمقاييس الجمالية التى فرضتها الآلة (كما ظهر فى أعمال البنائيين فيما بعد) بل كانت ثورة على الأخلاقيات التى ظهرت فى عصر الآلة وضد القيم الإنسانية التى في مرتبة أدنى من قيم الآلة ، لذا فإن الآلات فى أعمال دوشامب وبيكابيا ليست سوى رسومات كاريكاتيرية وقحة.

أما "الازدراء للمقدمات الجدلية" فلقد تضمن ازدراء للتصنيف الجمالي في حد ذاته، ذلك أن التأكيد على أى قيمة للعمل الفنى تمثل مقدمة جدلية فى نظر دوشامب. ولقد تميزت كثير من المظاهر اللاحقة للحركة بذلك العداء المحكم للقيم الجمالية.

وامتد استعمال "الكولاج" بحيث أصبح يتضمن أى تجميع للأشياء المتنافرة ، فأخذ كورت شويترز Kurt Schwitters يستعمل محتويات سلة المهملات ومطفأة السجائر فى صنع تماثيله ولوحاته ، بينما شرع ماكس ارنست فى ابتداع "أشعاره المرئية" مستخدما فى ذلك القصاصات المأخوذة من الجرائد والكتب المزودة برسوم من الشرائح المعدنية المنقوشة ، ولم يكتف ارنست بهذا بل اخترع ما أسماه "فروتاج Frottage" أى الرسم عن طريق الحك. وهكذا تمكن ارنست من خلال هذا التكنيك من أن يقدم لنا تاريخا طبيعيا Histoire Naturelle (باريس ١٩٢١) والذى يحتوى على نباتات وحيوانات من صنع الخيال بالإضافة إلى العديد من الأشكال الأخرى شبه العضوية[١] .

فى نفس الاتجاه ، يورد . ج. هودين تشبيها ظريفا فى هذا المجال فيقول إن السريالية تشبه شجرة لها جذور عميقة فى تربة التحليل النفسى ولها جذع متين وأفرع قوية تثمر فاكهة فى شكل أعمال فنية مثل أعمال ارنست ودالى وتانجى وماجريت. إلا أن هذا الجذع وبعض الأفرع فقط يمكن اعتبارها فاكهة سريالية طبقا للتحديد الصارم لبريتون .. هذه الأفرع تمثلها أعمال مثل كارزو Carzou وكوتو Coutaud واللوحات المبكرة لـ : برونر Brauner وجيرمان اند Germans Ende ولوسيان فرويد فى بريطانيا وسافينيو فى إيطاليا.

أما أعمال البلجيكيين ابتداء من ماجريت وديلفوDelvaux فهى تمثل فنا سرياليا خرافيا متأثرا بأعمال بوش Bosch وبيتر هيس Huys[٢] .

إن هذا الامتداد يذكرنا بأن السريالية هى واحدة من اتجاهات الفن الحديث لها نفس الهاجس الذى يترسب في قاع فنون الأطفال ، والتشويش الذهنى Deranged Mental's، والبدائية الجديدة.Neo Primitivism إذ يمكن اعتبار السريالية بشكل أو بآخر استرجاع جديد لأشكال الفن المهجورة والبدائية .. من هنا نفهم إصرارها على الاحتفاظ بخلق الدهشة والصدمة واهتمام السرياليين بالفنون البدائية لدى الهنود الحمر

---

(1) H.Read. Op.Cit.P136, 137.
(2) J.P. Hodin. Op. Cit.

وجزر الاوقيانوس ، والطواطم[1] المكسيكية التى كانوا يعرضونها إلى جوار أعمالهم ويستخدمونها فى إنتاجهم ، بالإضافة إلى خلق "طواطمهم" الخاصة ورموزهم خلال تجاربهم الفنية.

وقد أوضحنا من قبل التأثير النظرى لكتابات فرويد على بريتون والسرياليين .. وفى الفن التشكيلى كما فى الأدب نلاحظ تأثيرا عمليا ، ليس ترجمة أدبية أو إنشائية لهذه الأفكار ، فمن الظلم للسرياليين أن ندعى عليهم هذا ، ولكنها ساعدتهم على البحث فى موضوعاتهم .. فى قلقهم .. فى حياتهم .. فى وسائلهم الفنية.

يتحدث هربرت ريد عن السريالية فى أكثر من كتاب له على أنها اتجاه أساسى وهام فى الفن ترجع فى جوهرها إلى أصول أدبية. وهو ما يتفق فيه معه اندريه ماسون حين قال: "أنا متعاطف مع السريالية أكثر من كونى سرياليا أو معارضا للسريالية. فالحركة أدبية فى جوهرها".

لكن والاس فالى مؤلف كتاب "عصر السريالية" يلاحظ "أنه حتى عندما أخذ الرسامون السرياليون على عاتقهم مهمة تصوير رسوم لقصائد الشعراء السرياليين ، لم يحاولوا أن يصفوا القصائد ، بل أبدعوا صورا أخرى تساعد فى توسيع معنى الصور اللفظية. يمكن أن ندرس هذه الظاهرة فى رسوم بيكاسو لماكس جاكوب (كرسى القدس) وفى رسوم ماكس ارنست لكتاب بريتون (القصر ذو النجوم) Chateau étoilé، ورسوم تانجى لكتاب بيريه (نوم نوم فى الحجارة) Dormir, Dormir dans les Pierres كما فى صور دالى للوتريامون وفى آثار أخرى كثيرة"[2].

يصر ريد على أن تسمية السريالية بالواقعية المتفوقة هى الأكثر دقة ويقول: "لقد كتبت مقدمة كتالوج المعرض السريالى الذى أقيم فى لندن عام ١٩٣٦ وفيها أكدت أن ما فوق الواقع بشكل عام هو مبدأ رومانتيكى فى الفن – واستخدمت كلمة سوبرياليزم "الواقع المتفوق" الإنجليزية فى مقابل الأصل الفرنسى سيرياليزم. الوضوح الشديد

---

(١) طوطم Totem هو حيوان أو نبات أو أى شىء آخر مقدس لدى جماعة أو قبيلة من الشعوب البدائية. يرمز للجماعة ويحميها وتدور حوله طقوسها الدينية وشرائعها ، وبالإضافة إلى الطوطم القبلى ، فلكل فرد طوطمه الخاص الذى تربطه به علاقة شخصية وأمر اختياره لنفسه متروك له وحده. وهناك طوطم جنسى يجمع الرجال فقط أو النساء فقط. وقد أخذ فرويد مصطلح طوطم ووضع عنه وعن مدلولاته كتابه "الطوطم والمحرم". (أنظر د. عبد المنعم الحفنى . المعجم الفلسفى .الدار الشرقية. القاهرة ١٩٩٠. ص ١٨٨).

(٢) والاس فالى . مصدر سابق ص ٢٠٥.

لمصطلح سوبرياليزم كان على عكس الجمهور الذى احتاج كلمة غريبة وليست مفهومة تماما لشيء غريب وليس مفهوما تماما. وقد انحنيت لهذه الحاجة. لكنى لا أعتزم التخلى عن كلمة سوبرياليزم".[١]



صورة فوتوغرافية للفنان بيكاسو التقطها له مان راى عام ١٩٣٢

هذه الواقعية المتفوقة "تخلق صورا من العناصر الواقعية إلا أنها مبنية من واقع مستقل ، لكن بأية وسيلة يظهر هذا الواقع المستقل ؟ يفترض أنه توجد هناك وسائل للتلقى والإدراك اللاوعى .. إننى استخدم فقط نوعا من النبوءة بغرض وصف سر من أسرار الحياة. لقد توفرت الرغبة فى الحركة الفنية الحديثة المعروفة باسم (الواقعية المتفوقة) التى تتجاوب مع خيالات ما تحت الوعى. وذلك كى نتمكن من تقديم واقعية كينونتها بصورة أكيدة. إن اللاوعى لعب بالتأكيد دوره فى فن الماضى ، إلا أن هذا الميل كان غير مرغوب فيه مع تقدم الحضارة وبروز العقلانية بل وكان مقموعا".[٢]

يرى ريد أن السريالية ورثت من الدادية بعض الاحتقار للشكلية "Formalism" والنقائية "Purism" اللتين جاءت بهما المرحلة الأخيرة من الانطباعية. مما جعل بعض النقاد يستريبون فيها ويشكون بأنهم – أى السرياليون – يستخفون بأهمية الأسلوب فى الفن. مناوؤن لأى شكل من أشكال جعل الفن ذهنيا أو فكريا . ويرون أنه لا ضرورة لمثل هذا الفن الذى يهتم بتقديم مظهر معين من الواقع – الضوء والفضاء والكتلة – الذى هو فى نظرهم مهمة ميكانيكية صرف تقود تماما إلى اللامبالاة الفنية.

وهناك من يرى أن السريالية كانت رد فعل ضد العقلانية التكعيبية والفن التكعيبى الوظيفى. شعر السرياليون أنه فى عالم ما بعد الحرب العالمية ليس كافيا أن يسعى الفنانون إلى اكتشافات شكلية أو أن تُبنى أعمالهم أساسا على المدركات الحسية للعالم من حولهم[٣] . أو كما عبر بريتون فى كتابه "السريالية والتصوير" ، إن "العمل التشكيلى

(1) Surrealism, edited by Herbert Read, Faber and Faber Limited. London. 1971 P.5.

(2) H Read ; A concise History of Modern Painting P. 130.

(3) Dictionary of Twentienth century art. Phaidon Press Limited. London. 1975.

لكى يستجيب لضرورة المراجعة الكاملة للقيم سوف يلجأ إلى نموذج داخلى نقى أو يكف عن الوجود". نموذج بريتون الداخلى كان بالطبع اللاوعى الإنسانى كما حدده فرويد. ومشكلة الفنان السريالى هى فى كيفية الوصول إلى اللاوعى وترجمة تداعيات الفكر إلى لغة الفن.

كما يرى هربرت ريد أن بيكاسو وميرو خلقا فنا سريانيا أكثر أصالة يأتى أقرب لتحديد بريتون للسريالية "كتلقائية نفسية خالصة" ، باستخدامها أساليب ارتجالية وتتابع تصوراتها من الفرشاة إلى قماش اللوحة. وهنا تعتبر لوحة بيكاسو "ثلاث راقصات" التى رسمها عام ١٩٢٥ العمل الكبير الأول لهذا النوع من التصوير ، والذى يمثله أيضا بشكل رئيسى اندريه ماسون وروبرتو ماتا..

بينما ترى لوسى ليبارد مؤلفة كتاب Surrealists on art أن الصورة السريالية بشكل عام هى علاقة هجين محرفة عن بيئة مألوفة. هذه الصورة يمكن إدراكها على مستويات مختلفة: مستوى أدنى حيث تكون - الصورة - غريبة إلى حد مضحك أو بشع أو فنتازيا غريبة .. ومستوى أعلى حيث نرى الكثافة التامة لوحدات يمكن تجميعها فى صورة واحدة.

كما ترى أن السرياليين استخدموا الكولاج لسبر غور مكونات العقل التحويلى غير العادى. وهذا هو الفرق بين استخدامهم للكولاج واستخدم الدادا أو التكعيبيين الذين اكتشفوا هذا النمط من الفن والذى تصفه المؤلفة بأنه نمط "شيزوفرينى" فصامى.[(١)]

نافيل ويستون يرى أن التصوير السريالى ينقسم إلى نمطين: نمط يسمح فيه للعقل اللاواعى بتوجيه الخطوط والأشكال والألوان عن طريق التنويم المغناطيسى ، وتصبح فيه الصفة أكثر أهمية. ونمط آخر يؤكد الشخصية المتعذر تفسيرها للخبرة الإنسانية بواسطة تلازم أشياء وبيئات مألوفة وغير مألوفة على طريقة تشبه الأحلام. أى تكوين علاقات لا يمكن التنبؤ بها وغير متوقعة. ويمثل النمط الأول فنانون أمثال ماكس ارنست وميرو وآرب وماسون. ويمثل النمط الآخر أمثال تونجى ودالى وماجريت.[(٢)]

هل السريالى يلتقط صورا فوتوغرافية للحلم؟ وهل الغرابة مطلوبة لذاتها عند السرياليين ؟ وهل تختفى المعايير الجمالية فى أعمالهم؟

(1) Lucy Lippard. Surrealists on art. Englewood Cliffs. London. 1970.
(2) Naville weston. of . cit.

ثلاثة أسئلة صغتها من ملاحظات – وسوء فهم –الكثير عندنا– حول السريالية ..

لا يمكن لرسام أن يسجل الحلم على لوحة مثلما يسجل المصور الفوتوغرافى موضوعا .. فالحلم نفسه يحمل قدرا من التشوش والهذيان والانفلات عن مجريات الواقع والوعى فكيف يصور هذا بدقة ؟ الحلم بالنسبة للسريالى عنصر دافع أو مثير – لإبداعه الفنى وهو يأخذ منه ما يستطيع أن يأخذه فى إطار إبداع عمل فنى أو أدبى .. وهو لا يقتصر على ما يأخذه من الحلم الحقيقى – حلم النوم – ولكن حلم النوم مثال للحلم الأكبر .. الحلم السريالى .. والذى هو ليس هروبا من الواقع كما يظن البعض – ولكنه دخول فى واقع آخر أو "أعلى" كما يصر هربرت ريد .. وبالتالى فالفنان السريالى يعتمد عالما يخلق فيه أو يخلقه .. أى يحلم به أو "يستحلمه".

والغرابة ليست مطلوبة لذاتها عند السرياليين فقد كانت كذلك فى الدادية .. وكان هذا من نواحى الاختلاف بين بريتون وتزارا . وهى إن كانت كذلك عند "دالي" فهو متهم بها .. والغرابة ليست بعيدة عنا .. وليست فى حاجة لأن نختلقها .. كان السرياليون يعيشونها – مثل الآخرين – ومثلما نعيشها الآن .. فهى عنصر من عناصر الواقع مثل العبث والفوضى والشذوذ والأسئلة المطلقة بلا إجابات قاطعة مانعة ولغز الحياة والموت .. والغريب فعلا هو أن يعيش الإنسان الغرابة ويتجاهلها .. وعندما يكتوى نصف سكان العالم بحرب عالمية تتكرر خلال ١٢ سنة يتمتع "س" أو "ص" من الفنانين برسم الطبيعة الصامتة والجمال النائم ورسم بورتريهات للزعماء والسادة .. فهذه هى الغرابة عينها ..

إذن .. قل إن السرياليين اتحدوا مع غرابة الواقع .. أو قل إنهم حلوا مشكلة الاغتراب الإنسانى على طريقتهم..

ولم تختف المعايير الجمالية من أعمال السرياليين .. فالمعايير الجمالية ليست ثابتة خالدة.. بل تتغير باستمرار ويصفونها بالنسبية .. وكل ثورة أو حتى تمرد فنى كان من أهدافه إحداث تغيير فى المعايير الجمالية .. وهذه قصة الفن على مر العصور أو عبر التاريخ .. رغم أن الثورة الأشد ملاحظة فى هذا المجال بدأت مع التأثيرية وشهدت انقلابات عنيفة – فى نفس الخط – فيما بعد .. بحيث أصبح المعيار الجمالى الأكثر انتشارا الآن هو أن كل عمل فنى يخلق معاييره الجمالية من داخله .. ويمكننا أن نعبر عن المعيار الجمالى بالقانون ، الذى هو أحيانا كثيرة واضح ملموس .. إن كل لوحة لها قانونها الخاص ، مثلما يقال نفس الشيء فى أشكال الأدب المعاصر .. ونفس المعنى فى "النظام" .. وهو المعيار الجمالى الذى لم يتغير ولم يتبدل عبر التاريخ .. فلكل عمل فنى

نظامه الخاص .. حتى فى الاتجاهات الأكثر حداثة والتى يجمعها مصطلح الطليعية – والتى هى سليلة الدادية .. ورغم التفسيرات والشروح النظرية التى يرافقك بها المدافعون فى معارضها .. فكل عمل فى هذه الاتجاهات له نظامه الخاص .. الذى خلقه هو .. والذى لا يتقيد أو يسير على نمط نظام آخر مثلما الوضع عند الأكاديميين والكلاسيكيين والتأثيريين والتكعيبيين .. ولاشك أن التجريد الحديث هو "أستاذ" فى الأنظمة الخاصة . أى .. فى هذا المفهوم الحديث للنظام فى الفن.



اندرية ماسون عام ١٩٥٨

فالصدفة والتلقائية وغيرها من الاستنادات السريالية لكل منها نظامها أو قانونها . فعندما شرع هانز آرب – على سبيل المثال – عام ١٩٣٦ فى عمل كولاجات – قص ولصق وتلوين – أسماها "مربعات مرتبة وفقا لقانون الصدفة" و "أشياء تم ترتيبها وفقا لقانون الصدفة" ، لا يملك المرء أمامها سوى الاعتقاد – كما يقول هربرت ريد – بأن قانون الصدفة هذا هو نفسه قانون الجمال. إذ نجد منذ البداية أن هذه الأعمال على درجة فائقة من الحساسية التشكيلية. وفى محاولة لتفسير هذا التناقض يشير بريتون إلى وجود علاقة طبيعية ومتأصلة بين الصدفة من ناحية والوحدة الإيقاعية من ناحية أخرى. ويضيف بريتون :

"كما هو معلوم لدينا فإن الأبحاث السيكولوجية الحديثة تميل إلى المقارنة بين بنية عش الطائر وبداية اللحن الموسيقى الذى يتصاعد حتى يصل إلى خاتمة مميزة على نحو ما .. وفى اعتقادى أن الآلية فى الكتابة والرسم تمثل أسلوب التعبير الأوحد الذى يقدم إشباعا كاملا للعين وللأذن عن طريق ما تقدمه من وحدة إيقاعية بحيث لا يقل وضوحها في لوحة أو نص آلى عنها فى اللحن الموسيقى أو عش الطائر".

إن العناصر السابقة بالإضافة إلى باقى عناصر الخلفية النظرية للسريالية ، تجمع بين السرياليين ، لكن كل واحد منهم يراها بعينه وبذاته وبموهبته وقدراته .. الخ..

فهى عند ميرو تأخذ ميلا للتجريد. الخط يلعب دورا أساسيا فى اللوحة .. والتى هى أولا تقاطعات وتكوينات خطية بارزة ..ثم هى ثانيا ألوان ناسجة لعالمه تملأ المساحات

بين الخطوط: زاهية – صافية – فى الأغلب – أزرق وأبيض وبنى .. وينتج عن زواجهما – الخط واللون – رموز تشبه رموز الاحجبة والسحر والرموز "البكتروجرافية" .. أشكال طيور خفيفة رقيقة مرحة .. عالم طفولى ممتلئ بالدعابة وجو شعبى أثاره بول كلى وكاندنسكى. هذه هى سريالية ميرو وهذه هى أحلامه وغرابته ومعاييره الجمالية..

اندريه ماسون فنان متفرد مدهش ومبتكر. تأثيره الأقوى أتى من خلال تصويره لنصوصه الفلسفية على العكس من ميرو مثلا .. ماسون فنان ميتافيزيقى ويجد كثيرون صعوبة فى التجاوب مع إبداعه . حيث يقيم تحليلات مرنة داخل بناء شبحى. وهو متأثر إلى حد ما بالخط النفسى للفن الصينى.

ايف تونجى[1] وصف ذات مرة بأنه مصور الطريق اللبنى Milky Way. إنه يرسم عالما من أحواض لتربية الأحياء المائية الملونة مع إشراق لبنى يعطى الأشكال ظهورا مميزا ، وهو أحيانا يميل إلى الأسماء المعبرة عن مواقف إنسانية مثل "ضجر" أو "ماما" أو "باب مجروح".

إن عالم ايف تانجى Yves Tanguy الحافل بالمناظر الطبيعية الرقيقة تحت سطح البحر لهو فى حقيقته تعبير عن ذكريات منقحة من طفولة الفنان فى فينيستر . Finistere ففى هذا الساحل السلتى Celtic الحافل بالمظاهر المأساوية المتوحشة يجد المرء العديد من الآثار الحجرية والمقابر التى ترجع إلى عصور ما قبل التاريخ ، وفى الأحواض الصخرية ذات المد المنخفض يلحظ المرء آثارا تدل على وجود أنواع منقرضة ومختلفة من المخلوقات ، أما مظاهر الطبيعة فى المكان فليست بأقل غرابة ، ففى السماء يظهر خط فولاذى فى الأفق ذو لون مشرب بالرمادية ، وينبعث من المكان عبق الماضى وأساطير تحكى عن المدن الغارقة وأسماك القرش التى اختفت من الوجود على يد مخلوقات شبه آدمية. ولقد كان موطن عائلة تانجى قريبا من مدينة يس التى غمرتها المياه فى القرن الخامس كما يشاع ، حينما عقدت ابنة الملك Gradlon جرادلون اتفاقية حب ومودة مع الشيطان ففتحت بالمفتاح الذهبى بوابات الفيضان التى تحمى المدينة من البحر".

(١) ايف تانجى رسام أمريكي من أصل فرنسي ولد فى باريس عام ١٩٠٠ ومات فى ولاية "كونيكتيكت" بالولايات المتحدة الأمريكية عام ١٩٥٥. بدأ بحارا يجوب العالم. وفى باريس نحو عام ١٩٢٠ تعرف على جاك بريفير وأعمال ديكيريكو فتفرغ للرسم وانضم للجماعة السريالية. وفى عام ١٩٣٩ هاجر إلى الولايات المتحدة الأمريكية وتزوج الرسامة "كاى ساج".

أما ديلفو ،[1] فهو شاطئ آخر لذات المياه ، عاشقا للأزرق والفضاء الكلاسيكى المقمر ، شاعر للموت والشباب وعالم الحلم مع نساء شابات وهياكل عظمية راقدة تحت الفتنة الصامتة لقمر مكتمل. فى لوحاته سحر يجمع الملامح الإنسانية والهندسية ، سؤال لا يمكن الإجابة عليه يبدو طافيا حول هذه الملامح الصامتة .. أحيانا تطفل من عالمنا الواقعى يظهر فى هيئة شخص مرتديا ملابسه ، جاكيت مغلقة بأزرار ، قارئا ورقته ، يبدو سائرا فى حياة لا يراها.

مع ديلفو ، مثلما مع دى كيريكو ، المنظور مطلق ، سوداوى مثل كلاسيكية انجر Ingers يعبر عن شوق للمثال. وعلى الرغم من كل هذا لا يبدو عالم ديلفو يتفق مع لغز الحياة كما يبدو فى جمود الوجوه والفعل المعلق على الملامح. صوره لا تتوجه للفكر ، لكنها تتوجه مباشرة للعواطف وعن طريقها تتغلغل ببطئ في لا وعينا ، رغم كونها تستند فى إلهامها إلى موضوعات أدبية تحولها إلى رؤى مرتفعة بدون تحكم خارج اللاوعى. ويمكن القول أن عناصر اللوحة عند ديلفو: المنظر الطبيعى ، الهندسة الكلاسيكية فى الداخلات المهجورة ، الآلات الصامتة ، تثبيت الموت والشباب والجمال – يلفها كلها نسيج من الغناء والحلم .. لقد استمد بول ديلفو الإلهام من ذكرياته عن الهلال المضئ فوق الشوارع المرصوفة بالحصى فى إحدى ضواحى بروكسل ، ومن صوت القطار الحزين وهو يخترق ليل المدينة ، من صورة المصباح الأحمر لعربة الحرس وهى تتقهقر مختفية وسط ستار الليل ، من أعمدة التلغراف بأذرعها الفخارية البيضاء اللامعة العازلة للكهرباء ، وتعريشات الأسلاك العلوية المتشابكة بإحكام ، من أصوات القعقعة والصرير المنبعثة من وراء أسوار إحدى ساحات تدريب الجنود فى منتصف الليل.

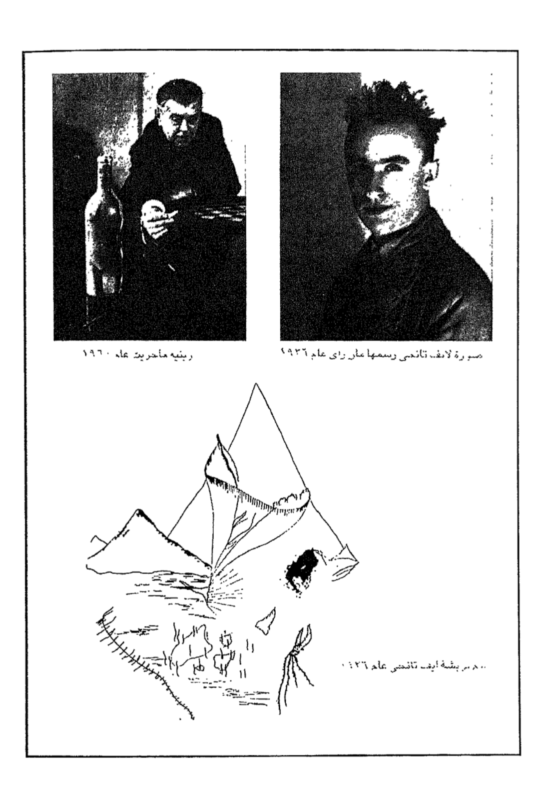
لم يكن دى كيريكو متفردا فى ولعه بالقطارات ، فلقد شاركه ديلفو بالعديد من نماذج القطارات التى رسمها بدقة وعناية شديدتين ، ولعله فى ذلك كان يشعر بهاجس يخبره أن القطارات ستصبح فى يوم من الأيام من قبيل الأشياء التى تعرض فى المتاحف يعكف الناس عليها بالدراسة والفحص كعينة غريبة من عصر قديم أكل الدهر عليه وشرب.

---

(١) بول ديلفو Paul Delvaux مصور ورسام وحفار بلجيكى. ولد عام ١٨٩٧.بعد دراسته للعمارة والتصوير بدأ بنمط تأثيرى جديد ثم أظهر علامات تعبيرية ، نحو ١٩٣٥ تأثر بديكريكو وماجريت ورسم مناظر طبيعية ذات شخصية جنسية حيث كرر نفس السيدة العارية غالبا وسط ديكور معمارى كلاسيكى جديد. كما عالج بعض الموضوعات الدينية بشكل خيالى.



«الدرع» رسم بالقلم الحبر لاندرية ماسون، عام ١٩٢٥



رينيه ماجريت عام ١٩٦٠

صورة لايف تانجي رسمها مان راي عام ١٩٢٦

رسم بريشة ايف تانجي عام ١٩٢٦

مع باكون[١] نقف أمام رجل مجرد من الإحساس بالجلال الإنسانى يعوى بألم مبرح فى فراغ الوجود. الدوائر المتنوعة لهذا الجحيم العدمى مصورة بحماس عصاب ، تظهر عالم يذكرنا بكافكا ، عالم ماسوشى ، مهجور بلا ملجأ أو خلاص أو أمل .. رؤى باكون تعرض ببرود فزع الإنسان الداخلى ، موته البطىء واللانهائى ، جنونه ، خوفه من العزلة. نقول ببرود لأن هذا العرض لا يبدو نتيجة يأس القلب ولكن يأس العقل. تصوير باكون على أية حال ليس باردا برودة تصوير دالى أو ماجريت ، ولكنه بارد في المفهوم .. يبدو أكثر تأكيدا لعالم اللاوعى والحلم الذى لا يسيطر عليه "اللبيدو"[٢] فحسب .. فيه خوف ، لكنه الخوف الذى يثيره جَراح. إنها حالة عقل يعيش فى كابوس .. وللأسف .. واقعى ..

«ماكس ارنست»: صورة شخصية
فوتو مونتاج عام ١٩٢٠

فهل هذه الرسوم السريالية بعيدة عن الواقع؟ ألم تخرج من قلب الحرب العالمية الأولى لتلتقى بالحرب العالمية الثانية – فيما بعد – وكابوس الحرب الذرية .. أليست تعبيرا عن "أنا" الفنان .. تلك الذات التى تعيش وتواجه الواقع وتهرب إلى الفن لتستمر فى الحياة .. أو لتموت .. تلك الذات التى ترى الإنسان بكل فخامته أكثر بؤسا حتى من الحيوان، والمأساوى أنه يائس بمعرفته .. ويائس بإظلام روحه. يبدو دائما في حالة آدم عندما خرج من الجنة .. يبدو ساقطا من النعيم .. يفتقر إلى السيطرة على اندفاعاته المخزية والهدامة .. من هنا أيضا نفهم الاختلاف بين الدادا والسريالية حيث كان تشخيص الحالة واحد للاثنتين .. إلا أن الدادا وجدت الخلاص فى الغرق.

(١) فرانسيس باكون Francis Bacon مصور بريطانى ولد فى دبلن عام ١٩٠٩. وأقام فى لندن منذ حوالى ١٩٢٩ بدء مزخرفا ثم رساما.

(٢) اللبيدو : Libido هو الشهوة الجنسية أو الطاقة الانفعالية النفسية المنطلقة من تأثير بيولوجى.

أيها السباح الضرير
لقد جعلتنى أبصر :

ولد ماكس ارنست فى عام ١٨٩١ فى بروول Bruhl بالقرب من مقاطعة كولونيا الألمانية . أما والده والذى كان يعمل كمدرس فى معهد الصم والبكم ، فكان أيضا رساما هاويا ، بالإضافة إلى كونه رجلا متدينا إلى حد التعصب ، ولقد عكست لوحات ماكس ارنست الكبير هذه المعتقدات الصارمة. ففى محاولة منه لتقليد رافائيل[١] فى لوحة "النزاع Disputa" قام الأب برسم لوحة من قبيل الاستعارة الكونية أظهر فيها أصدقاءه وقد جلسوا عن يمين الرب بينما جلس على جانب المهرطقين أشهر الفاسقين فى المدينة بالإضافة إلى أعدائه الشخصيين.

وردا على تلك الصورة التى رسمها أبيه رسم ماكس ارنست لوحة "لقاء الأصدقاء" "Rendz- Vous Des Ami" والتى جمع فيها حول رافائيل أصدقاء فى كولونيا من الشعراء والداديين. أما هو فقد صور نفسه جالسا على ركبتى ديستويفسكى ويجذبه من لحيته.

هكذا زُرعت بذور العداء للكنيسة والمبادئ الإكليروسية فى نفس ارنست ، وهى مشاعر لازمته طول حياته ، وجسدها هو فى تلذذ واضح وروح شيطانية لا تخلو من الدعابة فى أعمال مثل: "الطفل يسوع تضربه العذراء مريم على مؤخرته وفي حضور ثلاثة شهود: اندريه بريتون وبول ايلوار والفنان". ورغم ذلك فالأعمال لا تخلو من مسحة دينية وشعور مقدس بأسرار الحياة وخفاياها ، حتى وإن لم يتفق هذا النوع من الإيمان مع المبادئ الرسولية أو تعاليم الكنيسة الرومانية[٢].

أما المرة الثانية التى اتصل فيها ماكس بالرسم فكانت فى عام ١٨٩٨ "حينما وجد والده وهو يرسم من الطبيعة فى الحديقة ثم يكمل اللوحة ويضع لها اللمسات الأخيرة فى الرسم. فلقد طمس الوالد شجرة من اللوحة لأنها كانت تفسد "التكوين". ثم ما لبث أن أزال

---

(١) رافئيللو سانزيو – أو رافائيل "Raphael "Raffaello Santior Sanzio مصور إيطالى ولد عام ١٤٨٣ ومات عام ١٥٢٠ – كان على رأس الفنانين الذين يدينون بالاتجاه الإنسانى. وكانت الكلاسيكية هى ما نشأ عليها وعاش. أثرت فيه أيضا تعاليم وقصص التوراة والإنجيل. فمزج بين الكلاسيكية والدين فى أعماله. من أشهر أعماله لوحة "زواج العذراء Sposalizio" وتصويره للعذراء ، ولوحة "مدرسة اثينا" بالفاتيكان ، ولوحة "عذراء سلستينيا" بمتحف درسن .. الخ (انظر د. ثروت عكاشة . المعجم الموسوعى للمصطلحات الثقافية ص ٣٩٢).

(2) A.W.Rossabi. Op. Cit.

هذه الشجرة نفسها من الحديقة حتى لا يكون هناك أى فرق بين الطبيعة والفن. عندئذ شعر الطفل بالحنق ، وأخذ يصب اللعنات على تلك الواقعية الصريحة. واستقر عزمه على أن يوجه نفسه نحو مفهوم أكثر عدالة للعلاقة بين العالم الذاتى والعالم الموضوعى".



«ماكس ارنست فى مركب ازرق»
لوحة رسمتها دوروثيا تاننج عام ١٩٤٧

وفى خلال بحثه هذا كان للقدر دورا هاما. ففى العام السابق (١٨٩٧) لازم ماكس الفراش لمرضه بالحصبة ، وفى إحدى المرات وقعت عيناه على صورة خشبية مقلدة كانت بجانب فراشه ، وسرعان ما بدأت عيناه المحمومتان فى تخيل بعض الهلاوس : ففى مرة تبدو القطعة الخشبية كما لو كانت عينا . ومرة أخرى تبدو كأنف ثم كرأس طائر ثم كعندليب مخيف .. وهكذا.

لقد وجد ماكس الصغير سعادة كبيرة فى الإحساس بالخوف من هذه التهيؤات وسرعان ما بدأ بعد ذلك فى استحضارها إراديا عن طريق النظر بعناد إلى الصور المرسومة على قطعة خشبية رقيقة أو السحب أو ورق الحائط وغيره من الأشياء الأخرى التى تثير الخيال عنده وتسمح له بالانطلاق. وعندما كان أحد يسأله عن هوايته المفضلة كان يجيب دائما "النظر".

وبعد مرور ثمانية وعشرين عاما ، عادت هذه الذكرى إلى الظهور ، وفى هذه المرة كانت ألواح خشب الأرضية هى العامل المثير لخيال الفنان: "فى العاشر من أغسطس ١٩٢٥ وجدت نفسى فى ليل يوم مطير داخل حانة بالقرب من شاطئ البحر ، فأذهلنى مرأى ألواح خشب الأرضية ، وقد بدت لى شقوقها أكثر عمقا نتيجة لعمليات التنظيف المستمرة فقررت أن أتحقق بنفسى من حقيقة ما يرمز إليه الهاجس ، ومن ثم حاولت أن أنشط ملكاتى التأملية والتوهمية ، عن طريق وضع بعض الأوراق التى قمت بدعكها بالرصاص الأسود بشكل عشوائى على الألواح وجعلها تبدو كلوحات. وعندما تأملت تلك اللوحات التى حصلت عليها من خلال هذه الطريقة ، أدهشتنى الحدة المفاجئة فى قدراتى التأملية ، كما أذهلنى ذلك التعاقب المحموم لصور وهمية متناقضة ، الواحدة تلو الأخرى

بنفس الإلحاح والسرعة المميزتين للذكريات العاطفية"[١].

وسرعان ما استيقظ فضوله فبدأ ارنست فى تجربة مواد أخرى كأوراق الشجر أو ضربات الفرشاة فى لوحة "حديثة" أو قطعة شعثة من الصوف .. الخ.

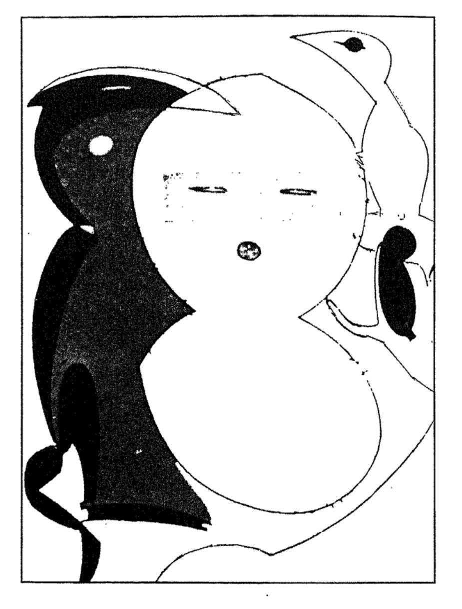
كل هذا مذكور بأمانة فى "ما بعد التصوير Au-dela de la peinture" ، وهى وثيقة هامة للغاية وحافلة بالدلالات وفيها نرى ارنست وهو يطلعنا عن طيب خاطر على أسرار فنه وعبقريته ، وعلى الأساليب البصرية التى قام بتطويرها بهدف التشويش على الحواس.

وفى هذا الكتاب نرى ارنست وهو ينفى عن نفسه الأصالة فيما اتبعه من طرق. وهو لهذا الغرض يستشهد بما ورد على لسان بوتشيلى Botticelli حينما قال فى إزدراء واضح "عندما نتناول قطعة من الإسفنج ثم ننقعها فى ألوان مختلفة ثم نلقى بها على جدار ما فسوف نحصل على بقعة لونية يمكن للمرء أن يرى فيها منظرا طبيعيا جميلا". ولا ينسى ارنست أن يشير إلى التوبيخ القاسى الذى وجهه ليوناردو دافنشى إلى بوتيشيلى بسبب هذه العبارة.

ويمضى ارنست قائلا "فى مثل هذا التلطيخ اللونى يمكن للمرء أن يجد عددا من الابتكارات الغريبة ، فهؤلاء الذين لن يمانعوا فى أن يدققوا النظر فى هذه البقعة يمكن لهم أن يتعرفوا بداخلها على آلاف الأشياء المختلفة ، كالرؤوس الآدمية أو الحيوانات المتنوعة أو معركة حربية أو بعض الصخور أو البحر أو السحب والبساتين .. الخ". فالأمر فى حقيقته يشبه رنين الجرس الذى يجعل المرء يسمع ما يحلو له من أصوات قد ترد على خياله ، ومع هذا فرغم أن هذه البقعة تساعد على الإيحاء ببعض الأفكار ، إلا أنها فى الوقت ذاته لا تبصِّر المرء بكيفية الانتهاء من أى جزء من الرسم – لذا فلا يجب أن نعجب حينما نعلم أن الرسام المذكور أعلاه (بوتيشيلى) قد دأب على رسم لوحات غاية فى الرداءة للمناظر الطبيعية.

فمن أجل أن يصل الفنان بفنه إلى مرتبة العالمية فيخاطب الناس على اختلاف أذواقهم وتنوع مشاربهم يجب عليه أن يأتى فى لوحته ببعض المناطق المظلمة بكثافة ثم يرسم فى نفس اللوحة مناطق أخرى شبه ظليلة بها بعض الضوء الرقيق.

(1) IBID.



«منقاران» لوحة للفنان ماكس ارنست . ١٩٥٣

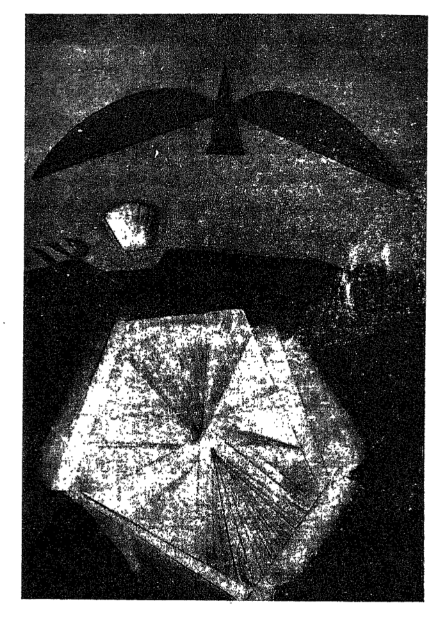
وفى اعتقادى فإنه ليس مما يدعو إلى الازدراء فى شىء أن يدقق المرء النظر فى بقعة لونية على جدار أو فى بعض قطع الفحم داخل موقد أو فى السحب أو فى التيار المتدفق – أقول أنه ليس من العيب فى شىء أن يدقق المرء النظر فى مثل هذه الأشياء فيتذكر بعضا من خصائصها ، فلو أنك أمعنت النظر فسوف تكتشف بعض الأشياء المبتكرة الجديدة بالإعجاب، وهى اكتشافات تستفيد منها عبقرية الرسام أيما استفادة ... ففى خضم كل تلك الأشياء المختلطة تصل عبقرية الفنان إلى إدراك اكتشافات مبتكرة جديدة ، إلا أنه فى الوقت ذاته يجب أن يلم إلماما جيدا بـ(كيفية رسم) تلك الأجزاء التى يتجاهلها المرء كأجزاء الحيوانات وخصائص المناظر الطبيعية والصخور والنباتات". [1]

وفى أحد الهوامش بنفس النص يذكر لنا ارنست الحكاية التى ساقها فاسارى Vasari عن بييرو دى كوزيمو Piero Di Cosimo وكيف أنه كان أحيانا يجلس "مستغرقا فى تأمل حائط اعتاد بعض الناس من المرضى أن يبصقوا عليه. فمن هذه القاذورات كان (دى كوزيمو) يشكل فى (خياله) معارك بين فرسان ومدن من وحى الخيال وأجمل المناظر الطبيعية وأكثرها سحرا". ولا يكتفى ارنست بأن يخلع عن نفسه صفات الأصالة وجدة الابتكار فى أساليبه ، بل يذهب إلى ما هو أبعد من ذلك فى تواضع حقيقى فينكر على نفسه الإبداع فى أعماله ، وهو فى ذلك يمضى قائلا "إن طريقة الحك Frottage لا تعتمد في حقيقتها على ما هو أكثر من تكثيف لقابلية الملكات العقلية للتهييج والإثارة ، وذلك عن طريق وسائل تكنيكية مناسبة، مستبعدة فى ذلك أى نوع من أنواع الإرشاد والتوجيه العقلانى (كما يتمثل فى العقل والذوق والقيم الأخلاقية). وهى في عملها هذا تنتقص أيما انتقاص من الدور الفعال الذى يقوم به ذلك الشخص الذى ما برحنا نسميه بـ"مؤلف" العمل ، وهذه الطريقة تتكشف لنا على أنها المقابل الفعلى لما يعرف باسم "الكتابة الأتوماتيكية".

فالمشاهد يساعد المؤلف عند ولادة العمل الفنى، "سواء كان ذلك عن عاطفة صادقة أو عن عدم اهتمام ، ثم لا يلبث أن يشاهد العمل وهو يمر بمراحل تطوره" . وقد يجد من هم أقل موهبة صعوبة فى تقبل مثل هذه الملاحظات فيذكرون أنفسهم بملاحظات دى كوينسى De Quincey عن آكلى الأفيون ، فالأفيون لا يمكن أن يعطيك أحلاما مدهشة إذا لم تكن عندك القدرة على أن تحلم أحلاما مدهشة.

---

(1) IBID.



«بعدى النوم» لوحة للفنان ماكس ارنست عام ١٩٥٨.

مقتنيات المتحف الوطنى للفنون الجميلة. باريس

إلا أن ما قاله ارنست يبدو صحيحا كل الصحة من وجهة نظر المشاهد ، فتأملك لإحدى لوحاته للمناظر الطبيعية هو فى حد ذاته مشاركة فى عملية ميلاد العمل عن طريق القيام بدور القابلة (أو الداية) . فسر اللعبة ليس فى أن تنظر مليا ، ولكن فى أن تدع ما تبحث عنه لكى يهتدى إليك ويجدك، أو بعبارة أخرى فى أن تعتنق تلك النظرة الخارجية المكسوة بالزجاج والتى تميز الفن الصينى ، (لقد لاحظ دوشامب أن طريقة التصوير عند ارنست هى نسخة طبق الأصل من تكنيك صينى قديم).[1]

وهكذا فإن لوحات ارنست تغص بالشياطين والمخلوقات البشعة الكريهة ، فكأنه يحاول أن ينتقم عن طريق ما ينزله بالطبيعة وكائناتها من مسخ وتشويه: فالكائنات المرعبة والمتوحشة لا يفوقها شئ في خبثها وشرها، ومثال على ذلك لوحة مثل "خِدع طائرة الحديقة Garden Airplane Trap" وفيها نرى مخلوقات شريرة مهجنة من العقرب والعنكبوت الآكل للطيور. أو ذلك المخلوق التعس المتبختر "ملاك البيت (١٩٣٧)" والذى يشير إليه سيريل كونولى Cyril Connolly على أنه الوحش الذى نراه فى أعمال ييتس Yeats وهو "يمشى بتراخ نحو بيت لحم لكى يولد" . فإذا فرغنا من هذا وجدنا شبح الحرب الأهلية وهو يطل علينا بمنظره الكريه فى لوحة الطبيب الأسبانى Spanish Physician.

إلا أن الطيور هى التى تحتل المرتبة الأولى فى قائمة ارنست للمخلوقات الشيطانية ، فكثيرا ما نراها عنده وقد ارتفعت رؤوسها فى الغابة متجهة بأنظارها نحو السماء ، أما مناقيرها فقد انفتحت فى طمع وشره كطرفى المقص. وفى أحيان أخرى لا تظهر الطيور بشكل صريح ولكن الرسام يشير إليها من طرف بعيد فيرسم كروكى من النقط كذلك الذى نراه فى باترونات التفصيل.

فالطيور هى الأشكال الطوطمية فى ميثولوجيا ارنست الخاصة، ويظهر هذا فى وضوح من خلال أعمال مثل "العروس تلبس ملابسها The Robing of the bride" ثم يصل هذا الهاجس إلى قمته فى الرواية – الكولاج "أسبوع بونت La Semaine de Bonté" وهى عبارة عن كابوس عنيف وشديد القسوة ، فصفحات الرواية تحفل بناس لهم رؤوس طيور ولا يكفون عن الصراخ ألما. وكما يخبرنا الرسام بنفسه فإن هذا الخلط بين الطيور والبشر يرجع إلى حادثة وقعت له فى سن الخامسة عشر حينما مات ببغاؤه الوردى المفضل.

---

(1) IBID.

"لقد كانت الصدمة مروعة له حينما اكتشف الجثة فى الصباح وفى نفس اللحظة أتى والده إليه لكى ينهى له مولد شقيقته لونى Loni. ولقد كان فرط اهتياج الصبى واضطرابات مشاعره شديدان إلى درجة جعلته يسقط مغشيا عليه ، وفى خياله ربط الصبى بين الحادثين ، وألقى بتبعة وفاة الطائر على كاهل المولودة.

ثم تلى ذلك عدد من الأزمات الروحية الغيبية مصحوبة بنوبات هستيرية ونوبات من الإحساس الزائف بالنشاط والحيوية ، ثم نوبات من الاكتئاب والإحساس بالإحباط والحزن "[1] ولم يهدأ أثر هذا الجرح إلا عندما شيد "نصب الطائر التذكارى الضخم" "Bird's Memorial Monument" في عام ١٩٢٧.

يقول روسابى فى مقالته الهامة عن ماكس ارنست: "من الملفت للنظر حقا درجة التشابه بين الفنان نفسه وطير من الطيور الجوارح. ومن يدرى فلعله كان صقرا فى دورة سابقة من دورات الحياة قبل أن تتناسخ روحه ، كما أن الصفاء الأولمبى المذهل الذى يميز روحه يرشحه لا محالة لأن يكون أحد هذه الآلهة فى إحدى دورات حياته القادمة. ففى صورة التقطها له مان راى عام ١٩٣٠ يبدو ارنست كشاب صارم به تلك الجدة التى تبدو فى قسمات لاعب الشطرنج ، وهى تذكرنا بدوشامب للغاية – فقسماته عليها علامات الضعف والوهن وعنقه طويل به تفاحة آدم بارزة. أما أنفه فمعقوف كأنف النسر ، وبينما ارتسمت على وجهه تعبيرات بها شيء من الجوع نرى عينيه وهى تنم عن نظرات حادة وباردة فيها ذكاء شديد ، أما على جبينه فتظهر مسحة من الكبرياء التى قد تقترب أحيانا من القسوة ، وكأنه طائر نورس يستعرض شاطئ البحر بحثا عن الأسماك. على أن الصور التى التقطت لارنست فى وقت لاحق خلال إقامته المؤقتة بأمريكا تظهره فى مظهر أكثر هدوءا مرتديا الشورت والتى – شيرت ، وقد ظهرت عليه علامات الصحة والنشاط بشكل أوضح ، بينما بدت تعبيراته أكثر رقة وحزنا، كما لو كان بومة طيبة عجوز تمتلك زمام الحكمة والتجربة. وعلى الرغم من هذا فإن حدة نظرات العين ظلت كما هى . وبدت على فمه آثار للعبث والمجون اللذين يصاحبانه منذ الأيام الخوالى ، وعلى الرغم من أن جسده ظل نحيلا، إلا أن علامات الوفرة والرخاء والتبتل الحى قد بدت على بشرته المتوردة والتى اكتسبت اسمرارا جميلا بفعل شمس الإريزونا. ولطالما كان لارنست سحر وجاذبية على النساء. إلا أن هذا يبدو واضحا للغاية مع النساء السرياليات والذى كان يجتذبهن كالمغناطيس. فلقد كان جمالهن من نوع خيالى لاينتمى إلى هذا

(1) IBID.



«نسيج – ملاك» رسم لماكس ارنست من كتالوج معرضة مع آرب فى جياليرى
«دير شبيجل» فى كولونى عام ١٩٦٠

العالم وينأى بنفسه عنه ، فهن فى ذلك أشبه بالربات الإغريقيات اللائى ينغمسن فى العبادة والكهنوت (أنظر "عين الصمت "The Eye of Silence") وفى أسمائهن وحدها ما يكفى من الموسيقى والسحر – ليونورا كارينجتون Leonora Cartington وبيجى جوجنهاى Peggy Guggenheim ودوروثيا تاننج Dorothea Tanning .

لقد كان لاستعمال الفنان لطريقة الديكالكومانيا Decalcomania واستلهامه للمناظر الطبيعية فى صحراء سيدونا Sedona أكبر الأثر فى الارتقاء بفنه إلى مراحل جديدة شامخة، وهو ما يتمثل في لوحات مثل "نابليون فى الصحراء" التى بدأها في فرنسا. و"الليل والنهار" و"القمر على مونفليت" و "ليلة صيف فى الأريزونا" بالإضافة إلى لوحته الخالدة "عين الصمت" والتى يبدو الفنان فيها وكأنه يحلق فوق ذاته وخارج حدودها لكى يصل بنا إلى عالم مذهل من الجمال المحموم ، وهو عالم جديد وأصيل إلى درجة معجزة من حيث الشكل والنسيج ، ذلك أن عظمة وطزاجة الحلم كما نراه فى "عين الصمت" ،وكما نراه أيضا فى "أوروبا بعد المطر" تمثل قمة الإبداع والتألق عند ارنست ، ففيها نرى قوة عظيمة ووحدة عضوية هائلة حتى أنها تبدو وكأنها خرجت عن نطاق إرادة مبدعها ،فهى تمثل الاكتمال المطلق لكل رغباته ، قوس القزح الذى تنتهى عنده أحلامه .. فعندما نتأمل ذلك العمل الخالد يشعر المرء منا بالرغبة فى تصديق ارنست حينما يقول "أيها السباح الضرير، لقد جعلتنى أبصر ، بل لقد أبصرت فعلا، ولكم أدهشنى ما أبصرته ولكم امتلك على فؤادى"[1] .

ولعل هذه العبارة تذكرنا برأى روسابى فى ماكس ارنست حيث يعتبره "آخر الرومانتيكيين الألمان" ، وهو أمر يحتاج إلى وقفة. فالرومانتيكية ولدت ونشأت بين أحضان الطبيعة فى ألمانيا. فهى فى جوهرها نشاط إبداعى بدأ على ضفاف نهر الراين ثم انطلق منه إلى آفاق أرحب وأكثر اتساعا. لقد جسدت الحياة القصيرة للشاعر نوفاليس- Novalis (1772-1801) والذى اتخذه ارنست ضمن من اقتدى بهم روحيا فيمن سبقوه – الشعور الجارف بالتقديس والاحترام للرومانتيكية. وفى يومنا هذا فإن ذكر الناس لنوفاليس غالبا ما يرد عند الحديث عن عمله الخالد "ترانيم إلى الليل" وهى مجموعة من القصائد النثرية ذات الصفاء المذهل والتى تحمل بين طياتها قدرا كبيرا من ذلك الظلام المحير والذى يصفه القديس يوحنا St.John of The Cross بأنه "الظلام الذى تمتاز به بعض أنواع التجارب الصوفية". وفى كتابه بولين Pollen

---

(1) IBID.

يلخص نوفاليس كل المشاعر والأحلام المبهمة التى تتسم بها الحركة الرومانتيكية في عبارة واحدة "حينما نحلم بأننا نحلم نقترب من اليقظة" ولم يكن نوفاليس يرى أى تضاد أو تناقض بين عالم الإنسان الداخلى وعالمه الخارجي ، فهو القائل "كل ما هو موجود خارجي يقبع بداخلى ، فهو ملك لى وخاص بى كما أن العكس صحيح" . وهو القائل أيضا" ترى المرء منا يحلم بالتجوال عبر هذا الكون ، ولكن .. أو ليس هذا الكون بكامن فينا؟

إننا لا ندرك ما بأرواحنا من أعماق مذهلة ولكن الطريق نحو التصرف والتبصر الروحانى يتجه إلى الداخل ، فالوجود السرمدى بكل ما به من عوالم ماضية ومستقبلية لن يكون إلا فينا أو لن يكون أبدا".[1]

ويعود روسابى ليرى فى لوحات ارنست سحرا من نوع شاذ وعجيب وكأنها تخلصنا من بعض ما يجرى في عروقنا من سم الترياق ، وهى بعبارة أخرى تطهرنا مما يعاودنا من كوابيس وأحلام مزعجة لا تظهر إلا تحت ستار الليل الدامس. فكما لوث ماكبث ماء المحيط ، نرى ارنست فى لوحاته وهو يحيل لون المحيطات من اللون الأخضر إلى اللون الأحمر ثم يمضى إلى مظاهر الطبيعة الخضراء والنابضة بالحياة فيغرقها في شلال قرمزى أخمر من الدماء التى اصطبغت بها صفحات التاريخ فى هذا القرن . ويكاد المرء فى هذا أن يسمع تنويعة رعوية على اللحن الذى عزفه جويا من قبل فى لوحته "كوارث الحربس".[2]

تنتمى أعظم لوحات ارنست للمناظر الطبيعية التى تصور الغابة إلى أربعينات القرن العشرين وهى "أوروبا بعد المطر" و "حلم عذراء بالبحيرة" و " ملاك المستنقع" و "شجرة السرو الساحرة" و "عين الصمت". سر جمال هذه اللوحات لا يرجع إلى أى طبيعة صامتة حزينة أو مناظر طبيعية خلابة ، فلا تحتوى الغابات الموجودة في هذه اللوحات على أى شئ من هذا القبيل ، فهى ليست من نوع الغابات التى يمكن للملكة تيتانيا Titania وحاشيتها من بنات الجن أن يتخذنها مقاما لهن (اقرأ "حلم ليلة صيف" لشكسبير).

ليس فى الغابات بهجة ، بل الخوف فقط وأحيانا شعور مقبض بالسكينة المسلوبة حينما تبدو السماء زرقاء وقد اكفهر وجهها وصار كالحا بعد حلول كابوس مخيف ، فكل

---

(1) IBID.
(2)-IBID.

شيء هنا قد تعرض لعلمية مسخ metamorphosis فصار شيئا قاسيا وغريبا.

ووسط الشجيرات النامية تختبئ الأنياب والمناقير والأظافر لتدل وترمز على الخطر المتربص فى كل مكان. ويسود فى المكان مناخ قائظ الحرارة وذو درجة عالية من الرطوبة. وفى بعض الأحيان (كما فى فرح العيش "La Joie de Vivre" وانتصار الحب "Triomphe d'Amour" تكون الأحراش كالغابات الاستوائية المطيرة ، كحدائق الفردوس المفقود وقد اجتاحتها النباتات المتسلقة والأوراق الخضراء التى تقطر بالندى وغيرها من الحشائش الوفيرة.

وفى مثل هذه الغابات نجد الحشائش ذات اللون اللامع. وهنا وهناك نجد أزهارا غريبة تشبه الأوركيد وقد تفتحت فى رداء أبيض ناصع كأفراخ الحمام . وفى أحيان أخرى تبدو الغابة كما لو أنها العالم وقد أدركته القيامة.

إنه عالم خريفى محتضر ، ففيه يذبل نبات السرخس ويصير بنى اللون، وتكف الطيور عن الغناء بينما تتدلى مخلوقات شعثة وكريهة المنظر من على أغصان ثعبانية الشكل ، وتهاجم فطريات وطفيليات غريبة جذوع الأشجار فتبدو كما لو كانت بعض المعروضات المحفوظة فى متحف لطب المناطق الاستوائية. بينما تفقد النباتات حيويتها وإشراقها.

وليس هناك من طفل بقادر على نسيان ذلك الشعور العجيب بالافتتان والرعب الذى يخامره عند زيارته الأولى للغابة ، فى تجربة ذات أثر بالغ ولا يكمن محوها من الذاكرة تماما كرؤية المرء للمحيط للمرة الأولى فى حياته.

لقد كانت الغابات الألمانية دوما هى أكثر الغابات إثارة للرعب والخوف، خصوصا تلك الغابات المظلمة التى تغطى المنحدرات الجبلية بالأشجار الصنوبرية. والواقع أن الغابات عند ارنست تذكر المرء بشدة بالغابات الصنوبرية فى الشتاء ، ففى حين تتناثر نباتات السرخس على الأرض نرى المكان وقد تفشى فيه جو من الكآبة الجادة والكون المحموم حتى ليحسب المرء أنه قد ضل الطريق إلى أحد المدافن.

لم يكن ماكس ارنست قد جاوز الثالثة من عمره حينما اقتاده والده إلى الغابة للمرة الأولى فى حياته.[1] ولم يسلم ماكس ارنست أيضا من ذلك الولع والحنين إلى القطارات وأيضا إلى أسلاك التلغراف ، والتى تتحرك حينما تنظر إليها من قطار متحرك وتقف ثابتة فى مكانها حينما تقف أنت ثابتا فى مكانك. وحينما وصل ماكس ارنست إلى سن

(1) IBID.

الخامسة تمنى أن يصبح عامل تحويلة (محولجى) . وحينما هرب من المنزل أخذ ارنست يتبع شريط القطار كما تتبع الخراف خط المراعى الخضراء.

على أن معبودة ارنست الحقيقية كانت الغابة وكانت مشكلته وشغله الشاغل هو كيف يعيد اكتشافها. فلقد بدأ أول اتصال لماكس الصغير بفن الرسم فى عام ١٨٩٤ حينما شاهد والده وهو يقوم برسم لوحة صغيرة بالألوان المائية عنوانها "عزلة" "Solitude" وفيها يظهر أحد النساك جالسا وسط غابة من أشجار الزان ويقرأ فى أحد الكتب. فلا يسع المرء سوى أن يشعر بالرهبة من هذه العزلة ومن الطريقة التى رسمت بها، فكل ورقة من آلاف أوراق شجر الزان قد رسمت بعناية فائقة ، وكأن كل واحدة منها لها حياتها المنعزلة الخاصة، أما الناسك فقد بدأ وكأنه يمثل شيئا يعيش خارج نطاق هذا العالم.

يرى "ج. هودين" أنه بعد ماكس ارنست تطورت الوسائل الخاصة ومناهج التعبير فى التصوير السريالى .. وإن هناك حقيقتان تصدمان الدارس لأعمال ماكس ارنست: الأولى (والأكثر أهمية) أنه ليست هناك نظرية سريالية تستطيع إنصاف القيمة الفنية للفنان ، وخواصه الجمالية ، وابتكاره لأشكال وأساليب تخيلية ، وإحساسه باللون الذى يصدم المشاهد أو كما وصفه بريتون: "ضوء فذ يلقى على حياتنا الداخلية" كما وصف ارنست بأنه "فنان إمكانيات مطلقة".

كما يرى هودين أن ماكس ارنست مصور فى المقام الأول وسريالى فى المقام الثانى . وقد مثلت أعمال مثل "فيل سيليب" - The Elephant of Celepe - 1921 فترة اللاوعى الفرويدى وتطبيق الآلية عند الفنان. بينما فى الصور التى نفذت بأسلوب الحك Frottage توازنت فيها – بشكل جيد – معانى التصوير النقية مع الموقف النفسى التحليلى. وبشكل عام فإن ارنست بلغ ذروة إنجازه فى لوحاته الأكثر شعرية والأكثر أصالة فى التعبير: تلك اللوحات التى قدمت أحلاما لبحار أو غابات مظلمة شاهقة مثل جزر جبلية تقف على عمق غير مفهوم ، تحت شمس أو قمر يكون دائرة أو مسطح دائرى أو حلقة.

الأعمال المبكرة لماكس ارنست تحمل علامات على تأثير مصادر مختلفة: تكعيبية، دى كيريكو ، بنائية ، كلى ، خصوصا اللوحات ذات العناوين الشعرية الطويلة – أو (كولاج) الأوراق الملصوقة لبراك وبيكاسو. ولكن ، على أية حال ، فقد أعطت الموهبة الثورية وذكاء ماكس ارنست دفعا كبيرا للفن المعاصر عن طريق هضم كل المؤثرات

السابقة.[1]

وقد صدمنى وصف مالكولم هاسلام لفن ارنست حيث يقول: "لم يكن كلاسيكيا، ولا فاتنا، ولم يكن حتى فرنسيا. كان فنه ألمانيا، كافرا، وفى تصور واحد بلشفى. كان على أية حال رائعا".[2]

فى عام ١٩٢١ بدأ ارنست – فى الكولاج – بالربط بين موضوعات غير متشابهة لم تؤد إلى تصور جديد تماما ولكنها أدت إلى موقف جديد، قصصى، أو تأليف درامى لتصورات مدركة مندمجة فى جو قصصى. أى أنها أيضا محاولة لتطبيق فكرة السريالية عن صور أحلام. وكثير من هذا الكولاج يبدو مثل لقطات سينمائية أو مسرحية أو أجزاء مقطوعة ومشوشة من حكايات غريبة. أساس جمالية الكولاج عند ارنست هو التداعى و "التورية" مثلما نجدها فى الأدب الحديث. والتداعى هو نفس الأسلوب الذى اعتمدته الرواية الجديدة وبالأخص عند جيمس جويس فى رواياته[3].

فى أعماله الأخيرة نرى اللون يلعب دورا سائدا .. فبعد ١٩٣٤ أصبحت ألوانه مضيئة ومبهجة وأضيف إليها بعد ذلك إشعاع وغنى حتى عندما تكون هادئة واثقة .. فكرة تداخل المسطحات الملونة – الأداة التى استخدمها بتفوق بيكابيا وماسون – تبدو انهماكا رئيسيا لماكس ارنست .. وبعض لوحاته تنشغل بهاجس المهابة والأشكال الصرحية فى ألوان ترابية earthy قوية.

كما تبدو فى أعماله الأخيرة أيضا نزعة نحو الجمع بين التجريد الهندسى وعناصر سريالية. على العكس من لوحاته المبكرة التى تبدو فيها واقعية فوتوغرافية كعنصر أساسى فى التعبير عن عالم أحلامه وتفكيره البيولوجى.

الحقيقة الأخرى التى تصدم الدارس المتأمل لأعمال ماكس ارنست هى أن الفنان الحديث شخصية فردية منعزلة ومجتثة .Uprooted حرم من مكانه فى مجتمع منظم بشكل جيد، وأيضا من ذلك الكون الإنسانى الذى يساند الفن والفنان، ويعانى من التقدم التكنولوجى.

لقد اهتزت مثالية ماكس ارنست من أحداث الحرب العالمية الأولى فوقع ضحية لعدمية الدادا. وفيها أجبر على النظر إلى المفاهيم الإنسانية والدينية على إنها اختراعات

(1) J.Hodin Op. Cit.
(2) Malcolm Haslam. Op. Cit.
(3) Lucy Lippard. Op. Cit.

شريرة للروح البرجوازية فى عصره. وبانتقاله مع السريالية غادر ارنست عالما داخليا فارغا من الأفكار الجمالية والكونية والأخلاقية إلى عالم آخر يضم شخوصا لديها نضال لفهم الحياة وتفسيرها عن طريق تصورات رمزية. أى أن ارنست يعتبر نموذجا لتوضيح كيفية التحول من الدادا إلى السريالية.

وكانت النتيجة أن رجع ارنست عن التعبير عن ردود فعل بيولوجية خالصة ، وعن تسجيل الغرائز البدائية. لهذا فهو على السطح النفسى لا يقدم صورة كلية بل فقط شظاياها المتكسرة مع كل رعبها وارتباكها الحتمى.

إن ارنست ، بغض النظر عن التعقيدات الناتجة عن الحرب والثورة ، هو بشكل أساسى مصور رومانتيكى على نمط كاسبر ودافيد وفريدريش ، أعظم رسامى المناظر الطبيعية فى الرومانتيكية الألمانية. أما الأساليب التى ابتكرها ارنست فى الكولاج والحك Frottage فهى أساليب للآلية النفسية ، أو كما حدد بريتون أساليب للتعبير عن الوظيفة الحقيقة للفكر.

حق الإنسان فى جنونه الخاص

عندما نقول عن فنان أن إلهامه أصيل فذلك ليس مجرد مدح .. ولكنه مشكلة داخل الحركة السريالية . إذ هناك من يرى أن دالى مثلا أكبر نصاب فى تاريخ الفن .. استغل عالم السريالية ليختلق الصور وبالتالى فهو مجرد مهرج .. أى أن إلهامه غير أصيل .. ومن هنا أيضا فإن مشكلة التعبير داخل السريالية تطرح نفسها.

اللوحة عند السريالى ذات نظام .. وأعتقد أن كل عمل فنى – يجب أن يكون له نظامه الخاص حتى لو كانت ملامحه المباشرة فوضوية .. فالفوضى نظام خاص .. هل نستطيع أن نتساءل عما إذا كانت الأعمال السريالية تنفذ بلا نظام أو تنظيم ؟ النظام صفة الفعل الواعى ، وعندما ينهل السريالى من ينابيع اللاوعى ، يتجسد إبداعه – تلقائيا – فى نظام خاص. تتداخل أو تمتزج فيه عناصر الخبرة بالموهبة. وهنا الجسر بين اللاوعى – والوعى .. وبين المنبع – والمصب. وهذا ما سميته بمشكلة التعبير عند السرياليين .. فاللوحة عند دالى ذات نظام محكم ظاهر .. يساعد على ظهوره أسلوبه الكلاسيكى فى التصوير. وهو نفسه لا يخفى إعجابه بالأساتذة السابقين .. ولكنه يضيف على ذلك جوا فوتوغرافيا ، فالأشياء فى فوضى ، ولكنها فوضى معدة خصيصا لالتقاط اللوحة .. والملامح واقعية . لكن التأليف غير واقعى .. ومن هنا يقول الكثيرون بأنه مهرج ويقول عنه أحد النقاد "الولد السيىء للفن".

وقد هاجم بريتون نفسه دالى هجوما لاذعا ، وفصله من الحركة السريالية. وأوضح بريتون فى محاضرته التى ألقاها فى جامعة ييل الأمريكية عام ١٩٤٢ ، أنه فصل دالى من الحركة السريالية لسببين: أولا لأنه باع روحه بالمال ، وقد ابتكر بريتون من حروف اسم سلفادور دالى تحريفا ساخرا ، حتى أنه امتنع عن ذكر اسمه فى المحاضرة واقتصر على ذكر التحريف "أفيدا دولار" بمعنى شره إلى الدولار ، وهو اسم نصف أسبانى نصف أمريكى يشير إلى خطيئة دالى. والسبب الثانى الذى دعا بريتون إلى فصله هو ما تكشف من ميوله الفاشستية حين صور السفير الأسبانى الذى كان له ضلع فى مأساة أسبانيا وحتى فى موت صديق دالى ،الشاعر الأسبانى الكبير غارسيا لوركا.[١]

(١) والاس فالى . مرجع سابق ص ١٥٠ ، ١٥١.



جالا وسلفادور دالى مع «شئ» – Object – من أعمال مان راى عام ١٩٣٦

فهل هو سريالى مخلص؟ أم مدعى؟ أى هل لوحاته فعلا تعبير تلقائى عن تداعيات اللاوعى والأحلام عنده أم هى تأليف لها؟ هنا يجب ملاحظة أن كل فنان سريالى له طريقته أو أسلوبه فى "الالتزام" السريالى . دالى وإن كان يحب الاستعراض والشهرة الغرائبية وحب المال ويسعى إليها ، إلا أن لوحته ذات حس سريالى ظاهر وإن كانت أعماله تتفاوت فى درجة هذا الحس ، وإن كنت أرى أشياءه أكثر سريالية من لوحاته..

عند دالى اهتمام شديد بإثبات وجود الفراغ .. وهى ظاهرة مشتركة لدى عديد من السرياليين . الفراغ أشكال وألوان .. فراغ سائل .. أو سحابى .. أو معتم مقبض .. أو يسبح فيه كل شىء .. وهو أيضا المساحة فى إطار اللوحة والتى تظهر دور الكائنات الأخرى عليها .. ودورها نفسها. أو هو المساحة المطلقة عندما تخرج هذه المخلوقات من أربعة جدران اللوحة .. إلا أن الفراغ "الدالي" فراغ لين ، أو طرى .. ولابد من أن يكون ما يكون لأن كائنات اللوحة أيضا طرية .. كل كائنات "دالي" فيها قدر من الليونة يتراوح من كائن لآخر ومن لوحة لأخرى حتى فى لوحاته الدينية .. وحتى فى "مسيح زوجتى" رغم ما يبدو على "الصليب" من صلابة .. إنها ليست طرية فقط. الأجساد تتمتع ببضاضة رغم تشوهها ، وإن كانت هياكل عظمية .. فهى عظام للحم كان طريا .. والعضلات – "فى الحرب الأهلية" مثلا – لا تتيح لك الانسجام الجامد مع باقى الجسد .. حيث تؤكده الظلال وتظهره السحب .. وهى أيضا – العضلات – مفتولة بشكل خاص – يحيطها اللحم الإنسانى .. وهكذا .. "إنه أنا" يقول دالى.

نقطة الضعف فى تصوير دالى هى الإنشاء .. أى ترجمته لموضوعات وأفكار معينة عن الجنس والدين والسياسة والمجتمع .. الخ إلى صور .. فتنظر إلى لوحة ما وتقول أنه الخراب والدمار الإنساني وكلام بليغ آخر فى نفس السياق .. أو تنظر إلى لوحة أخرى فنقول أنها الرغبات المحرمة والصراع الأبدى من أجل الارتواء العاطفى ... وكلام بليغ آخر فى نفس السياق .. وهكذا .. دالى مغرم بتناول الثالوث الخطر .. الجنس والدين والسياسة .. وفى أحيان كثيرة يمزج بين العناصر الدالة عليه فى لوحة واحدة.

لكنك لا تستطيع أن تقول نفس الكلام على لوحة ماكس ارنست أو ميرو مثلا ، فاللوحة عندهما عالم قائم بذاته .. يؤثر فيك دون أن تحتاج لوضع عناوين للوحة أو ترجمتها إلى كلام بليغ أو غير بليغ.. والعمل السريالى العظيم هو الذى لا تشعر أمامه بانفصاله عنك تماما أو غربتك معه .. لأنه من المفروض أن يتفاعل هذا العمل مع النبضات والأحاسيس النفسية والعاطفية .. وكما قال بريتون: "يسعى – الفن – إلى

تحرير الدافع الغريزى .. وهدم الحاجز الذى يقف فى وجه الإنسان المتمدن ، ذلك الحاجز الذى يجهله البدائى والطفل". ولا يمكن الفصل بين حياة دالى الشخصية – بالذات – وأعماله الفنية .. لذا نجدنا مضطرين للخوض فى بعض من هذه الجوانب..

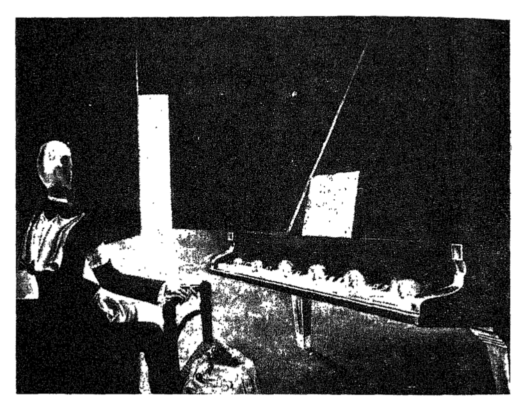
ولد سلفادور دالى فى ١١ مايو ١٩٠٤ فى "فيجيراس Figueras" إحدى قرى منطقة كتالونيا فى شمال شرق أسبانيا. أثرت هذه المنطقة الساحلية فى أعماله فيما بعد، يبدو هذا واضحا فى الضوء الدافئ الذى ينتشر فى معظم لوحاته ، مثلما يبدو فى لوحته "صيد التونة" متأثرا بحكايات الصيادين التى سمعها فى طفولته..

بعد مولد دالى بعامين ولدت أخته "آنا ماريا" التى رسمها دالى فيما بعد فى عدد كبير من "البورتريهات" – لوحات الأشخاص – كما كتبت هى كتابات عن ذكرياتها معه، ذكرت فيه أن دالى كان مشاغبا وعنيفا وحساسا وذكيا ويحلم كثيرا ... وقد كشفت زياراته عام ١٩١٤ لصديق العائلة "بيشو" – الذى كان رساما معروفا – عن استعداد دالى الفنى مما شجع أسرته على إرساله إلى كلية الفنون الجميلة فى مدريد عام ١٩٢١.

وعندما كان طالبا فى كلية الفنون الجميلة أعطى الأستاذ الطلاب موضوع تصوير عذراء قوطية ، لكن دالى صور كفتى ميزان. وعندما سأل الأستاذ هذا السريالى المبكر أجاب بأنه إذا كان زملاؤه قد رأوا عذراء، فقد رأى هو كفتى ميزان.

خلال فترة دراسته أعجب بالفنانين المستقبليين الإيطاليين المحبين للسرعة والتجديد ، كما أعجب بالأعمال التكعيبية للفنانين الأسبانيين "خوان جريس" و "بيكاسو". كما استهواه البحث فى رسوم المدرسة الميتافيزيقية الإيطالية وبخاصة فى أعمال "دى كيريكو" و "كارا" . وأقام معرضه الأول فى برشلونة عام ١٩٢٥ . فى هذه المرحلة الأولى من الإبداع الفنى يمكن للمشاهد أن يستشعر من أعماله اتجاها يؤدى للسريالية .. على الرغم من أن هذه المرحلة ضمت أعمالا تأثيرية وبورتريهات طبيعية. بل يقال أن دالى كان فى سن السادسة يتخيل صورا أخرى للأشكال المرئية ، وهو أساس الأسلوب الذى ابتكره دالى فيما بعد والذى أطلق عليه "الصورة المزدوجة L'image double" تلك الصورة التى لعبت دورا هاما فى تطوير أسلوب دالى المعروف باسم " الهذيان النقدى".

سافر دالى إلى باريس عام ١٩٢٩ لأول مرة وكان فى استقباله على محطة القطار الفنان الكبير – الكتالونى أيضا – خوان ميرو الذى قدمه إلى بريتون ومجموعة السرياليين هناك..



«ستة تجليات للينين على بيانو» لوحة - دالى عام ١٩٣١.
المتحف الوطنى للفن الحديث بمركز بومبيدو فى باريس

فى باريس تعرف دالى على "جالا" زوجة الشاعر "بول ايلوار" وهى روسية من سان بطرس برج ذات عينان ثاقبتان فى وجه رقيق ، وقد دعاها مع زوجها إلى منزله فى أسبانيا وهناك نما حب خطير بينهما وعاد ايلوار وحيدا إلى باريس .. ومن يومها لم تفارق جالا دالى الذى أهدى لها كتابه "يوميات عبقرى" قائلا: "إلى ملهمتى جالا جراديفا ، هيلين طروادة ، القديسة هيلين ، جالا جاليتا بلاسيدا"(١) . وقد أثرت هذه العلاقة فى أعمال دالى الفنية . وقد كتب كتابا عنوانه "كيف تصبح دالى" صرح فيه أن جالا هى التى صنعته. وبالمناسبة ، يعتبر دالى من أكثر الفنانين هياما بنفسه مما يبدو بوضوح فى عناوين كتبه.

فى عام ١٩٣٠ نشر سلفادور دالى مقالة بعنوان "الحمار المتعفن" فى مجلة "السريالية فى خدمة الثورة" يوضح فيها نظريته الجديدة التى أطلق عليها "بارانويا - كريتيك Paranoia - Critique" وطبقها فى أعماله التشكيلية. والواقع أنه من الصعب ترجمة هذا المصطلح الذى ابتكره دالي ، لكنه يعنى على كل حال - مع التجاوز - أسلوب

(1) Salvador Dali: Journal d'un genie. Edition de le table ronde. Paris. 1964.

في النقد الفني يعتمد إطلاق لاوعى الناقد فيما يشبه الهذيان . وقد أثرت المقالة فى طبيب نفسى شاب "جاك لاكان" فأعد بحثا عن علاقة "البارانويا بالشخصية" ، وقد اصبح لاكان فيما بعد من اشهر علماء النفس .

فى عام ١٩٣٤ طور دالى نظريته "البارانويا – كريتك" أو "النقد القائم على الهذيان" ونشر مقالة فى مجلة مينوتور Minotaure مع تحليل لوحة ميليه Millet[1] المسماة "صلاة البشارة L'Angellus" . وفى نفس العدد كتب جاك لاكان مقالة يوضح فيها "المفهوم النفسى لأشكال البارانويا للخبرة" ومقالة أخرى على "موضوعات لجريمة بارانويا" يحلل فيها الأختين بابان Papin وهما خادمتين قتلتا مخدوميهما الذين اضطهداهما.

فى الواقع ليست هناك ترجمة عربية حرفية وواضحة لهذا المصطلح "بارانويا كريتيك". فالبارانويا معروفة: تعرفها موسوعة علم النفس بأنه "الجنون الهذائى التأويلى"، وهو اضطراب أو خلل عقلى وذهنى يتسم بهذيانات متواصلة فيتوهم المصاب بها حالات من العشق أو العظمة أو الغيرة أو الاضطهاد. وقد تصاحبه هلوسة فى بعض الأحيان. وضع هذه التسمية "اميل كرايبلين" ثم وصفها بأنها تطور باطنى النمو على نحو تدريجى إلى حد يمكنه من الرسوخ قبل اكتشافه بحيث يؤدى إلى قيام نظام هذائى دائم ثابت الأركان ، مع احتفاظ المرء احتفاظا تاما بالوضوح والترتيب فى الفكرة والإرادة والفعل"[2].

أما مصطلح Critique فيعنى انتقادا أو نقدا .. إذن ماذا يقصد دالى "بالهذيان النقدى"؟

كان دالى يؤكد دوما أنه أقرب إلى المجنون منه إلى السائر وهو نائم . وظهر دالى فى البداية كأنه ينطق بلسان السريالية عندما نسب إلى نفسه المعرفة التلقائية اللاعقلانية ، لكنه عندما يجعلها تقوم على أساس التداعى بالتأويل – النقدى للظواهر

---

(١) جون فرانسوا ميليه Jean Francois Millet رسام ومصور فرنسى ولد عام ١٨١٤ ومات عام ١٨٧٥. ابن فلاح درس التصوير فى شيربورج ثم فى أتيلييه الفنان ديلاروش. فى متحف اللوفر أعجب بأساتذة القرن السابع عشر وبخاصة بوسان ، روبنز ، والمصورين الأسبان. اهتم بتصوير الاهتمامات المنتشرة لدى الفلاحين. وربما لذلك تجاهله النقاد متهمينه "بالاشتراكية" !! على كل حال تمتع ميليه بحس كلاسيكى فى تكوين اللوحة معطيا طابعا صريحا لشخصياته. وقرب نهاية حياته ترك مكانا أكثر أهمية فى لوحاته للمناظر الطبيعية.

(٢) موسوعة علم النفس. إعداد د. أسعد رزق الطبعة الأولى. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت ١٩٧٧ ص١٤٢.

الذى يبرز من حالات الهذيان ، يضيف إلى السريالية الأصلية حساسية مبنية على الهلوسة.

المعانى الخفية التى يجدها دالى فى الظواهر التى يدرسها ، تأتيه ، كما يزعم ، من حالات جنون مؤقت. والمهتلس هو الإنسان الذى يبدو فى مظهر معاقى وسلوك سوى غير أنه فى دخيلته يحور الكون وفق ما تقتضيه رغباته وسلطان هذه الرغبات.

سلط دالى نقده المبنى على الهلوسة على أسطورة وليم تل التى بدل أن تمثل له الحب الأبوى ، بدت له مثالا على الأب الذى يرتكب الفحشاء والتشويه فى أبنائه. وعوضا عن أن يرى الورع الدينى فى لوحة ميليه الشهيرة "صلاة البشارة L'Angelus" ، رأى فيها نموذجا للكبت الجنسى ، وضمنها فى لوحات له لتمثل هذه الفكرة. كان يُعنى بالتأليف بين الأحياء والأشياء الجامدة ، ولذا حين صور "فيرمير" الرسام الذى أعجب به دالى بلا تحفظ وقلد تقنيته بدقة ، أظهره فى شكل شبح يمد ساقا طويلة تتحول إلى طاولة. وقد استخدمت السينما هذا الجمع بين الحى واللاحى ، وكان دالى يكثر التردد على دور السينما طلبا للإثارة والإلهام ، على عكس ماتيس الذى كان يتردد عليها لينسى همومه. وكان بين معروضات دالى الأخاذة فى المعرض العالمى ، صورة سيارة تاكسى يجلس فيها تمثال شمعى لكولومبوس ، وكان المطر يهطل باستمرار داخل السيارة ويبلل كولومبوس الجامد. هذا الأثر الذى قابله المشاهدون بالتصفير والاستهجان ، يكتسب معنى عندما ندرك أن دالى رأى فى كولمبوس مهتلسا مثله. إذ كشف كولمبوس باعتقاده أن الأرض كروية وبأسفاره التى يمكن بالتالى أن تستمر إلى مالانهاية له ، كشف عن خوفه من الاضطهاد وأمله فى الفرار من مضطهديه.[1] لقد وجدت تعليق ج.هودين – حول الفرق بين ماكس ارنست وسلفادور دالى – تعليقا طريفا رغم دلالته العلمية. فهو يقول: من ماكس ارنست إلى دالى نمر من علم النفس إلى الطب النفسى[2] .. فدالى يحدد بارانويا كريتيك التى ابتكرها ومارسها بأنها انفجار منظم وعنيف لرغبة إنسانية ، وكأسلوب عفوى لإنتاج تداعيات لامنطقية تستثمر حالة الهذيان .. وهى تظهر أيضا طموحه الأكبر: إعادة إخضاع أسلوب كبار الفنانين السابقين للتعبير عن مفهومه عن العصر الذرى .. ويدعم تعبير ج.هودين مواقف دالى نفسه المسرحية وتصريحاته الغريبة والتى تجذب اهتمام الجمهور – أحيانا كثيرة – قبل الاهتمام بإبداعه الفنى.

---

(١) والاس فالى. مصدر سابق ص ١٦٢.

(2) J.P. Hodin. Op. CIT.

تعتبر لوحته "الإنسان غير المرئى L'Homme Invisible" التى رسمها بين عامى ١٩٢٩ – ١٩٣٣ هى عمله الأول الذى يتضح فيه أسلوبه السريالى الخاص "الهذيان النقدى Paranoia, Critique" وهى لا تصور إنسانا طبيعيا – ولكنها تصور منظورا لعناصر معينة فيه: النظرة ، اليد الممتدة على ما قد نتخيل أنها ركبته .. ما يمكن أن نتصور أنها قدمه .. الخ. وهناك لوحات عديدة على نفس الأسلوب أنجزها بين عامى ١٩٣٠ – ١٩٤٠. من أشهرها لوحة "وجه ماى ويست" ولوحة "سوق العبيد".

وأسلوب "الهذيان النقدى" نوع من التحليل النفسى الذاتى للجنون الخاص.. حيث رجع دالى كثيرا الى أعمال فرويد التى قرأها أثناء دراسته فى مدرسة الفنون الجميلة.

عام ١٩٣٨ تعرف دالى على فرويد حين كان الأخير مريضا فى لندن وبعد ذلك كتب فرويد فى أحد خطاباته: "إن هذا الأسبانى الشاب ذو العيون الرائعة الحادة وأسلوبه المعروف فُتن بما تحمله السريالية للمجانين الكاملين". لقد وجد دالى عند فرويد تبريرا للحب الشديد الذى كان دائما يحس به نحو طفولته ، وما فيها من هول ونشوة. كما أدرك دور النوم الذى يشبه الرحم الواقية.

كان دالى يرى الأجراس كل يوم فى المدرسة وعلى حوائط الممرات من خلال الباب الزجاجى لفصله، وكتب فيما بعد: لقد خلفت الأجراس داخلى حزنا لا ينتهى ، ولازمتنى ذكراها سنوات عديدة". وأعاد دالى تصورها عام ١٩٢٩ فى لوحة ذات حس أسطورى تراجيدى :"الظلطتان" على الشاطئ تتحولان عنده إلى رجل وامرأة .. الصخور تتحول إلى تماثيل لشخوص عملاقة ومتصدعة .. هواجسه تسيطر عليها الأرواح ، يرى الإنسان كما يرى الحشرات فى متحف التاريخ الطبيعى.

تجاوز دالى اللوحة ليطبع هذيانه النقدى على الأشياء: "جاكت أفروديت" .. "آلات التفكير" .. الخ .. فى "جاكت أفروديت" لصق عشرات الكؤوس بداخلها مادة تركوازية اللون على جاكت لونها زيتى فوق قميص. ويبدو من فتحتها سوتيان إمرأة. ويقول ديديه بميرل Didier Pemerle" : "إن الكؤوس على الجاكيت تذكرنا بالسهام على جسد القديس سباستيان"[١].

كما اهتم دالى بتصميم مجموعة من الحلى الذهبية أطلق عليها أسماء مثل: "القلب الملكى". "القلب الذى يخفق" – بمناسبة تتويج الملكة اليزابيث الثانية – "والعنب الخالد". واهتم أيضا بتصميم زجاجات البارفان وديكور المحلات التجارية أى اهتم بكل ما يعود

(١) كتالوج معرض دالى . مركز جورج بومبيدو باريس ١٨ ديسمبر ١٩٧٩ – ١٤ إبريل ١٩٨١.

عليه بالربح المادى والشهرة.

عام ١٩٣٤ سافر إلى الولايات المتحدة الأمريكية للمرة الأولى عن طريق البحر لإقامة معرض هناك ، بينما كان من المفروض أن يلقى محاضرة فى برشلونة قبل دقائق فقط من موعد سفره .. فى ميناء نيويورك استقبلته صديقة إسمها "كاريس كروسبى" وقدمته إلى عدد من الصحفيين الذين طلبوا منه رؤية أحد أعماله فصدمهم بعرض بورتريه لجالا وعلى كتفها قطع من ضلع حيوان "ريش" ..

فى مارس ١٩٣٩ قام بتصميم ديكور لواجهة محل كبير للملابس فى نيويورك – اسمه "بونويت آند تيللر". صمم للجزء الذى تعرض فيه ملابس النهار بانيو مزين بالفرو وسيدة شمعية ترتدى فستان سهرة أخضر. وصمم للجزء الذى يعرض ملابسه السهرة عارضة أزياء شمعية تجلس على سرير مغطى بالستان الأسود وأسفله بعض الجمرات. فى يوم الافتتاح مر أمام المحل ففوجئ بتغيير فى تصميمه فسأل الإدارة عن السبب فأجابوه بأن الزبائن اندهشوا منه. وبعصبية دفع دالى البانيو الذى انزلق محطما زجاج الواجهة. ثم ذهب إلى قسم البوليس غاضبا ومطالبا بحقوقه. وبعد حادثة أخرى اختلف فيها مع إدارة سوق نيويورك الدولى التى طلبت منه عملا فنيا ، نشر بيانا بعنوان: "إعلان استقلال التصور وحق الإنسان فى جنونه الخاص". ثم ترك أمريكا محبطا.

فى بداية الستينات اهتم دالى بتجسيد الصور كما هو متبع فى بعض أنواع "الكارت بوستال" وحاول تعميم هذا الأسلوب فى لوحات ذات مقاسات كبيرة. منطلقا فى هذا الاهتمام من الإحساس بالملمس ، لكنه لم ينجح فيها ، فاتجه إلى أسلوب أكثر كلاسيكية عن طريق تصميم اللوحة لترى من زاويتين. كما اتجه إلى الحفر "الليثوجراف" وقدم أعمالا كثيرة أنجزها بالاشتراك مع الفنان الأمريكى "سلوين ليزاك" عرضت لأول مرة عام ١٩٧٢ فى مسرح متحف "فيجيراس"، قبل أن يفتتح متحف "دالى" فى سبتمبر ١٩٧٤ فى نفس القرية وقد صمم ديكوراته دالى بنفسه.

في بعض أعمال دالى أيضا نلاحظ التأثير العلمى: "الساعات الرخوة لثبات الذاكرة" التى رسمها عام ١٩٣١ يصور الساعات "الزمن" تنزلق – مثل الجبن – فى المساحة "المكان". وفى عام ١٩٦٣ يعود ليرسم بورتريه لجالا يصفه بأنه علمى يبدو فيه تأثير اكتشافات علم الأحياء وبخاصة فيما يتعلق بالخلية.

منذ عام ١٩٥٠ عاد دالى إلى الكاثوليكية وكتب: "التصوف سعادة خارقة ، وهو التفجر الجمالى لدرجات السعادة الفردوسية القصوى التى يتمتع بها الإنسان على

الأرض".[1] وحقق تحليلات تشكيلية لبعض الموضوعات الدينية مثل لوحته "صورة مريم العذراء" – التى هى وجه جالا – وذهب بها إلى روما وقدمها إلى البابا "بول الثانى عشر" حيث أوضح له البابا اهتمامه بالفن الحديث.

لكن تدين دالى فى نظر هربرت ريد – تدين متكلف "مثال على ذلك لوحته المسماة بالعشاء الأخير والتى تمت إعارتها للمتحف القومى للفنون فى واشنطن ، فهى فى حقيقتها نداء مسرحى لكل من كان يؤمن بالخرافات والدجل".[2]

الحقيقة أن رحلة دالى ومغامراته الفنية لم تقتصر على إبداعه الفنى فقط ولكنه كان باستمرار يدعمه بمحاولات نظرية منذ بدأ تعلم الرسم.

نشر عام ١٩١٩ مقالات فى مجلة أصدرها مع أصدقائه فى القرية عن أساتذة الماضى الكبار الذين أحبهم مثل جويا ومايكل انجلو وليوناردو دافنشى. وفى عام ١٩٥٦ نشر كتيب ثورى ضد بعض فنانى عصره سماه: "قوادو الفن المعاصر".

بعد عام ١٩٦٣ نشر دالى عددا من الكتب كل أسمائها مقترنة بإسمه: "خطاب مفتوح" إلى "سلفادور دالى"–١٩٦٦– "دالى بقلم دالى" ١٩٧٠. "كيف تصبح دالي"١٩٧٣.

يوم افتتاح متحف دالى فى مسقط رأسه شاهد الصحفيون لوحة تقليدية رسمها دالى للجنرال شارل ديجول رئيس فرنسا الأسبق ، فسألوه عنها فقال: "لقد طلبوا منى ذلك وفرضوا على صنعها بالأسلوب الأكاديمى ودفعوا لى الثمن الذى طلبته ، ثم إنى غير منبهر بشخصية الجنرال ديجول.. شخصان فقط يسحرانى: "أنا وزوجتى جالا" .. ويضيف فى نفس الحديث عن نفسه: "هناك دالى غريب الأطوار ، كلاسيكى ، كاثوليكى ، رومانى ، وروماني من أصدقاء رومانيا لأن هذا البلد سيكون من أوائل الشعوب التى ستعيد الملكية لأوربا"[3] ، زأنا شديد الإعجاب بحياتى إنها فعلا الحياة التى تناسب النابغة دالى ، شىء واحد يزعجنى هو حزن أبى إزاء تصرفاتى. كان قاضى فيجيرا" ، وكان يحزن عند رؤيتى أدخل المقهى وعلى رأسى رغيف خبز".[4]

---

(١) كتالوج معرض دالى. مصدر سابق.

(2) H. Read. A concise History of modern Painting. Op. Cit. P 141..

(٣) التناقض بين دالى والسرياليين الآخرين أنه ملكى وكان يؤيد نظام فرانكو ملك أسبانيا السابق. والغريب فى هذه الجملة التى قالها دالى قبل منتصف السبعينات من هذا القرن أنه بعد حوالى ١٥ سنة منها ، انهار فعلا نظام الحكم الشيوعى فى رومانيا ، وكانت أول دولة تبدأ الزلزال الذى حطم الأنظمة الشيوعية فى أوربا الشرقية ..... وكأن دالى تنبأ بما سيحدث!!.

(٤) نزيه خاطر جريدة النهار اللبنانية ١٩٧٤/١٠/١١.

عام ١٩٧٧ وفى محاضرة دكتور خوان انطونيو اوبول - الطبيب النفسى الذى كان يعالج دالى -- فى جامعة مدريد قال إن دالى أغرب رجل عرفه فى حياته. فهو أبعد الحالات النفسية عن "الطبيعية" دون أن يكون مجنونا ، وأبعد الحالات عن الجنون دون أن يكون طبيعيا..[1]

(١) شوقى الريس: دالى فى غموض الحياة والموت. مجلة النهار العربى والدولى ١٩٨٠/٩/٧.



خوان ميرو عام ١٩٣٠

أنا ذو طبيعة مأساوية وصامتة

بموت خوان ميرو عام ١٩٨٥ بعدما عاش ٩٤ عاما. اختفى آخر رسام كبير من فترة ما بين الحربين العالميتين. وآخر هؤلاء الفنانين المثابرين المجانين بالرسم حتى آخر يوم فى حياتهم. دخل عام ١٩٠٧ مدرسة الفنون الجميلة فى برشلونة. ثم درس فى أكاديمية "جالى Galli" حوالى عام ١٩١٢. اهتم بالاتجاهات الرئيسية الحداثية فى التصوير الأوربى، وبخاصة فى أعمال فان جوخ وسيزان وماتيس. فى التكعيبية رسم شخوصا ذات طابع تعبيرى عنيف ، مفككة على خلفية بالغة الزخرفة (عارية واقفة ١٩١٨) أو منتظمة (صورة شخصية ١٩١٩). ثم بدأ ميرو فى تناول التفاصيل بدقة شديدة، مفقدا الشخوص والأشياء شكلها الواقعى عن طريق تنسيق زخرفى لمجمل التكوين وهكذا أخذت الأشكال قيمة الرموز (المزرعة ١٩٢١ ، المزارع ١٩٢٢).

كان ميرو مفاجئا. ذو فظاظة عذبة. قوى الإرادة. يخلق طموحات كبيرة. أصيلا دائما وذا نضارة مهدئة. احتلت أعماله مكانا ملحوظا ومفردا فى الفن المعاصر. ابتكر رسما شعريا شَق اللاوعى. خلق عالما خاصا به. يطلقون عليه "عالم ميرو". حيث أحلام الصغار تساعد كوابيس أوديب. عالم هو تاريخ متخيل لكائنات متناهية الصغر. لذرة أساسية ، للطبيعة ، للحياة الداخلية. عالم يعيش فيه هؤلاء الذين يرفضون الطفو على السطح والامتثال لنظام العمل ميرو لم يترك أساطيرا ، مع أنه كان مؤلف أساطير عصرنا، وذهبت كل أعماله فى هذا الاتجاه.

عبر ميرو عما يبقى فينا من طفولتنا. بقوة فى الأغلب . عن ضوضائنا ومخاوفنا. كان ميرو كتالونيا (كتالانيا إحدى مقاطعات أسبانيا) مثل بيكاسو ودالى . أكبر شبحين فى تاريخ الفن الحديث التشكيلى. ولد فى برشلونة عام ١٨٩٣. وصل إلى باريس عام ١٩١٩ اهتم بالتكعيبية وتعرف على بيكاسو ونزل عنده كان هذا مثلما يدخل فأر فى نفس الوحوش. لكن ميرو الفأر أقل تأثرا وأكثر رقة حضور.

فى باريس اهتم بالدادا قبل أن يعرفه اندريه ماسون على بريتون ويدخل الحركة السريالية عام ١٩٢٤. واعتبر بريتون دخوله خطوة هامة فى تطور حركة الفن السريالى ومن ثم شهد إبداع ميرو نقاءا وحرية لم يشهدها من قبل. ومع لوحات مثل (أرض



«العصفور يطير نحو المنطقة التى ينبت فيها الزغب على التلال المحاطة بالذهب»
هذا هو عنوان تلك اللوحة التى رسمها ميرو عام ١٩٥٠. مقتنيات خاصة

محروثة ١٩٢٤ ، كرنفال المهرج ٢٤ - ١٩٢٥) كون ميرو عالما شديد الخصوصية عبر فيه عن خيال مجنح. خالقا ومؤلفا فيه بين رموز مختلفة ، نجوم ، أشكال حيوانية ، ثعابين .. الخ محييا كل مساحة اللوحة بحركة غرائبية. وقد زادت ممارسته للآلية التصويرية من حرية إبداعه.

خلق ميرو أشكالا على تخوم التجريد (ميلاد العالم ١٩٢٥) غنية دائما بالإيحاءات (شخص يرمى عصفورا بحجر ١٩٢٦). روح اللعب والفكاهة الوقحة التى تسم جزءا كبيرا من إبداعيه تبدو أيضا فى كولاجه الذى نفذه حوالى عام ١٩٢٧ من مواد خشنة (راقصة أسبانية ١٩٢٨).

تراوح تصوير ميرو فى تلك المرحلة بين اتجاهات أكثر تجريدية أو أكثر خيالية (ديكورات أو أجواء هولاندية Interieurs Hollandais 1928 ، وجوه متخيلة). ثم أخذ إلهامه طابعا أكثر قلقا ، أخذت الأشكال هيئة ضخمة متشنجة ، وكاريكاتورية (نساء ١٩٣٤).

أجبرته الحرب الأهلية فى أسبانيا على العودة إلى فرنسا عام ١٩٣٨. فى سلسلة من

اثنتين وعشرين لوحة من الجواش بعنوان "مجموعات نجوم Les Constellations"
أخذت الأشكال الأولية والظلال الإنسانية هيئة رموز فضائية محيية فضاء من الألوان الزاهية يسيطر عليها الأحمر والأسود. بعد الحرب صور ميرو على الحوائط (جامعة هارفارد). وتفرغ طويلا لليتوجراف والسيراميك والنحت الخزفى.

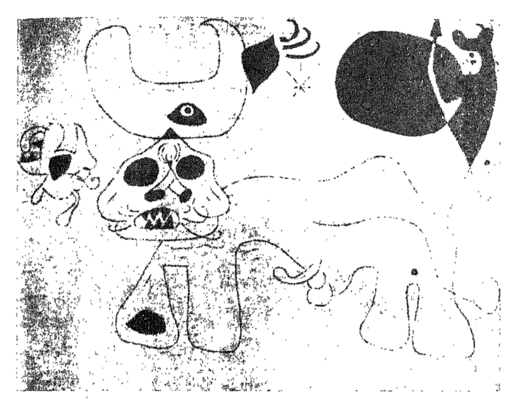
كان ميرو صغير الجسد ، خجولا ، لا يزن حضوره أكثر من عصفور ، أو واحد من كائناته الدقيقة. كانت نظرته جادة وحضوره قلق ، مدهش ، ظل حتى نهاية حياته يحمل وجه طفل متحفظ. "أنا ذو طبيعة مأساوية وصامتة. متوازن إلى حد كبير. لكن كل شىء يزعجنى. تبدو لى الحياة عبثية. يخيل إلى أن كل شىء يسير إلى الأسوأ. إذا كان هناك شيئا ساخرا فى رسمى فأنا لا أبحث عنه بوعى".

السخرية - سوداء أم وردية - كانت عمق طبيعته ، أكثر مما كانت لدى "كلى". الفنان التشكيلى الألمانى الرومانتيكى الحديث. لذا كان ميرو سرياليا بطبيعته. قال عنه اندريه بريتون "ربما يكون ميرو الأكثر سريالية بيننا". ويفسر الناقد اندريه فيرميجيير: "إجمالا كان ميرو واقعيا مفرطا قبل الجميع ، لكن ولعه المهووس بالتفاصيل ينطلق بسرعة شديدة نحو تفسير خيالى للواقع".

مثل الأطفال والرسامين البدائيين والسذج، لم يكن ميرو يعرف المسافات ولا النظام الذى يدرج الكائنات والأشياء طبقا لحجمها وموقعها من المنظور. يرسم "فولكلوره" مثل راو شعبى بسيط وناعم فى نفس الوقت. حملت رسوم ميرو علامة اكتشاف فرويد، مثلما حملت اكتشاف هذا الممر بين حسية بداية القرن إلى العلامات الجنسية الفطرية والأولية التى شكلت واحدة من المظاهر الأكثر أصالة للرسم فيما بين الحربين العالميتين.

لكن كل هذه الكائنات الصغيرة الفظة والمشعرة التى تشكل عددا كبيرا من رسوم ميرو ، أو ترسم كتاب حيواناته ، تعيش فى مساحة كونية يختلط فيها القريب بالبعيد وتتبادل فيها الكائنات والأشياء المتناهية فى الصغر والمتناهية فى الكبر خواصها. وفى هذا الحوار بين الحشرة والنجمة ، بين الحصاة والمذنب ، تأخذ أخيرا هذه الأقليات المظلومة فى الإبداع ثأرها ويستقر التصنيف الفوضوى للمساحات والتاريخ الطبيعى لميرو.

قال ميرو ذات يوم: "هناك فى لوحاتى كل الأشياء الصغيرة فى مساحات فارغة ، منظر من طائرة على مدينة فى الليل ، إنه شىء رائع. نرى كل شىء. نرى شخصية صغيرة، حتى الكلب الصغير نراه. ولهذا أهمية هائلة ، مثلما يبدو شعاع ضوء فى بيت أو



«سباق الثيران». لوحة للفنان خوان ميرو. ١٩٤٥. المتحف الوطنى للفن الحديث باريس

بيتين من بيوت الفلاحين فى هذا السواد المطلق أثناء طيران ليلى". وقد استفاد ميرو فى هذا الاتجاه من الرسم الهولندى الذى استطاع تحويل العلامات الضخمة إلى حبوب صغيرة بشكل جديد ومؤثر.



«أمرأة وطفل» نحت للفنان جاك ليبشتز . حجر . ١٩١٩ . المتحف الوطنى للفن الحديث . باريس

سقف الهواء المبتسم

من الملاحظ أن النحت السريالى لم يأخذ حقه فى العرض والنقد مثلما أخذ التصوير.. رغم أن هناك طريقا طويلا من الكمال النحتى بالمفهوم الكلاسيكى عند رودان مثلا إلى ماتيس وصولا إلى الداديين والسرياليين ، الذين لم يحترموا التصنيفات الشكلية للنحت.. لذلك فقد كانت ثورتهم فى هذا المجال هى تحويل النحت إلى أشياء "Objéts" ، وكل نحت الدادا كان تجميع "أشياء - جاهزة" لخلق نوع من المجاز التشكيلى له قوة مثيرة استرجاعية مثلما يحدث فى قصيدة شعر .. وقد واصل السرياليون العمل انطلاقا من نفس المفهوم بإضافات جديدة .. كما سنرى عند جياكوميتى وارنست وآرب وغيرهم..

فاستخدام النحات السريالى للأشياء الجاهزة هو استخدام نفسى - فنى. لأنه يجد فى الشىء الجاهز ما يساعده على تكوين شكل يحرر الأحاسيس المكبوتة داخله. وهذا النحات مثل باقى النحاتين يحترم علمه ولا يرى فى استخدام شىء جاهز أى عيب ، بل إنه يكتشف قيما تعبيرية خاصة فى هذا الشىء وتفردا عن باقى الأشياء ، لذا فهو عندما يبرز هذه القيم فى الشىء الجاهز فإنه يقوم بدور النحات ، ويقوم بعمل نحتى بمفهوم جديد ومختلف.

أثناء عمل "البرتو جياكوميتى Alberto Giacometti" لأكثر أعماله سريالية "الميدان فى الساعة الرابعة صباحا" - ١٩٣٢ - ١٩٣٣ - كتب تعريفا بالعمل: إننى أندفع فى الفراغ. فى ضوء نهار رحب أتأمل فضاءا ونجوما تعبر السائل الفضى حولى .. مرة أخرى وأنا مفتون بأبنية تبهجنى ، حيث يعيش فوق واقعيتها "Surreality" قصر جميل ، طابق قرميدى ، أسود ، أبيض ، أحمر ، تحت قدمى ، الأعمدة العنقودية ، سقف الهواء المبتسم ، والميكانيزمات الدقيقة التى لا تستخدم. وكتب أيضا: "ذات مرة .. الشىء .. الشىء يبنى ، أتجه لرؤية فيه ، تحولت واستبدلت ، حقائق حركتنى بعمق ، رغم عدم إدراكى لها ، أشكال شعرت باقترابها منى تماما، حتى دون أن أستطيع تحديدها ، تعمل كلها لإزعاج أكثر"[1] . فى هاتين الفقرتين يتضح التأثير الكلى للنحت السريالى: التركيب فى فضاء ميكانيزمات دقيقة لا تستخدم ومع ذلك فهى مزعجة بعمق..

وجياكوميتى نحات ومصور وشاعر سويسرى ولد عام ١٩٠١ ومات عام ١٩٦٦.

(1) H. Read. Aconcise Hisory of modern painting. OP. Cit. P 158.

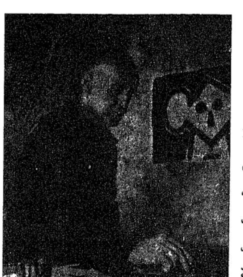


البرتو جياكوميتى عام ١٩٦٣

إبن لمصور تأثيرى اسمه جيوفانى. وابن عم لفنان دادى من زيورخ اسمه اوجستو. درس البرتو فى جنيف وعاش فى إيطاليا ثم استقر فى باريس عام ١٩٢٢ حيث تتلمذ فى النحت على يد النحات الفرنسى الكبير بورديل Bourdelle. تطور بنحته نحو تفسير منمنم جدا للأشكال الإنسانية ، متأثرا بالنحاتين برانكوزى وليبشتز ولورنز والنحت الإفريقى. ومع ذلك أبدع جياكوميتى أعمالا شديدة الصغر ، وأخرى شديدة الطول والنحافة. باختصار كان نسيجا وحده ، متفردا ، ومازال. اكتست أعماله بقيمة رمزية مظللة بمسحة من السخرية والإثارة الجنسية Erotisme على صلة بالاهتمامات السريالية (الزوجان ١٩٢٦ ، امرأة ملعقة ١٩٢٨). حتى انضم إلى الحركة السيريالية عام ١٩٣٠ مشيدا تكوينات أكثر استطالة غالبا ما توضع على قواعد صغيرة مجسدة مساحة خيالية (القفص ١٩٣١ ،القصر فى الساعة الرابعة ٣٢ – ١٩٣٣) وكذا أشياء ذات وظائف رمزية (الكرة المعلقة ١٩٣٠) وأشكال غامضة (الشيء غير المرئى ٣٤ – ١٩٣٥) حتى خرج من السريالية باحثا عن طريق منفرد.

لكن منذ ١٩٤٩ وما بعدها تحول جياكوميتى عن الأبنية إلى أشكال إنسانية .. أحيانا تميل إلى التجمع فى شارع أو ميدان – بشكل تأليفى – وتتحرك فى نسيج فضائى. لقد أطلق جياكوميتى على هذه الجماعات الإنسانية "تركيبات" ، وإليها يعود التأثير المستمر للسريالية فى أعماله. إن الجسم الإنسانى بالنسبة له ذو دلالة .. إنه فقط الرمز الظاهرى لذاتية غير ملموسة ، إحساس حزين بفراغ روحى لا يستطيع أن يمتلئ فى أى حالة طبيعية .. لذا يلجأ إلى تحريف الجسد الإنسانى لتبدو شخوصه بالغة النحافة، بالغة الاستطالة تعبر عن أزمتها الداخلية ، بل وعن الفراغ الخارجى الذى يبدو – من تحريف الشكل – أكثر فراغا .. ولا توجد له محيطات دقيقة ، لذا يصبح الجبس وسيلة جياكوميتى المفضلة.

جياكوميتى يأخذنا وراء الموضوع الآتى للنحت السريالى– الذى يكون أحيانا



فيكتور برونر عام ١٩٦٠

غامضا – إلى المعنى الأعمق للحركة ، أى إلى الإمكانية الأعظم للحرية الملهمة ، أو كما يقال بريتون فى البيان الأول "لاحدود يمكن أن توقف التخيل الإنساني".

حالة ماكس ارنست كنحات مختلفة قليلا. إنه كنحات بدأ مع الدادا ، ولم تكن موضوعاته تختلف كثيرا عن موضوعات زملائه الذين دخلوا الحركة .. لكنه – مثل ارب وشويترز – كان مغرما بالجمال: "العندليب فنان كبير" .. إلا أنه بعد انتقاله إلى السريالية واستقراره فيها سار نحو النضج الفنى.

في خطاب إلى كارولا ويلكى كتب ارنست عام ١٩٣٥: "جياكوميتى وأنا مبتلين بحمى النحت. نحن نعمل على كتل جرانيت ، كبيرة وصغيرة ، من جرف فورنو جلاسيه "Forno Glacier" وهو يشير إلى بعض المنحوتات التى تضمها الآن مجموعات خاصة فى نيويورك ولندن". وقد قام بعمل منحوتات مشابهة حينما كان يعيش فى اريزونا بين ١٩٤٦ و ١٩٤٩.

فى ١٩٣٨ كان يسكن فى سان مارتان داردیش Saint - Martin D'Ardeche على بعد ٥٠ كيلو مترا شمال مدينة افنيون الفرنسية، وغطى حوائط منزله بنحت بارز ضخم. لكن النحت الذى يحمل شخصيته بقدر أكبر نجده أكثر أصالة فى الشكل وخيالى فى المفهوم ، هذا النحت ينتمى إلى صيف ١٩٤٤ عندما كان يعيش قرب النهر الكبير فى أيسلندا.

هذه السلسة من التكوينات (التى صبت فيما بعد برونزا) توضح براعة ارنست التكنيكية التى طبقها بشكل متقطع – وهو يحتفظ فى نحته بذكاء وخيال لوحاته – ومن أروعها "المنضدة جالسة". حيث يبدو معنى فضائى يذكرنا بعمل جياكوميتى الخشبى "نموذج لميدان ١٩٣٠–١٩٣١".وتبدو شخصياته غير موجودة فى هذا العالم. لكن القطعة الأكثر نجاحا وشهرة من بين هذه المجموعة هى "الملك يلعب مع الملكة" والتى تشبهها – بشكل عارض – قطعة هنرى مور زملك وملكة" التى نحتها عامى ١٩٥٢ و ١٩٥٣.

تبقى منحوتات ماكس ارنست فى مملكة "ديونيسيوس Dionysus" – إله الخمر

عند الإغريق – : إلهامها غريب وبخاصة الحسى منه. العالم "الآخر" فى شخوصه التى تغمرنا ليس واقعا – أعلى لكنه واقع – أدنى..

هناك فنانون آخرون تعاونوا مع السريالية وساهموا فى تطوير النحت الحديث. مثل: خوان ميرو فهو كنحات ، عمل سلسة من "التركيبات" عام ١٩٢٢ ، لكنها جاءت نحتا بارزا وأقرب للتصوير من النحت. بعد ذلك جرب فى الخزف وقد صبت بعض تماثيله الصغيرة من الصلصال برونزا مثل: "الطائر" ١٩٤٤ – ١٩٤٦" ، وملامح صغيرة ١٩٥٦. وقد قال عنه النحات الكبير جياكوميتى: "بالنسبة لى ميرو هو الحرية الأكبر. إنه أكثر من الهواء وأكبر من الاتساع الذى رأيته فى حياتى. ميرو لا يضع نقطة إلا فى مكانها الصحيح تماما".

أيضا جون ارب الذى – بعد تجاربه فى الكولاج والحفر على الخشب واستخدام الكرتون – تميز باستخلاصه لشكل عضوى خالص. هناك صلة بين هذا الشكل وأعمال هنرى مور. ومور أيضا لديه جذوره فى تربة السريالية مثلما عند بيكاسو إلا أننا لا نستطيع أن نسجنه داخل حدود جماعة أو حركة خاصة.

هناك أيضا جيرمين ريشيه Germaine Richier النحاتة الفرنسية (١٩٠٤ – ١٩٥٩) التى تتعلق أعمالها باللغة الشكلية لجياكوميتى. تذكرنا أعمالها بمسخ بيولوجى لإنسان إلى شجرة وهو موضع معروف فى الأساطير الكلاسيكية لكنها تعالجه بكل تفسخ ومرضية إنسان القرن العشرين. من جهة أخرى هناك ريج بيتلر Reg Bulter حيث يبدو مع تركيباته – ذات المفهوم السحرى البدائى المنقول إلى حقل حضارة ميكانيكية – ميل لمسخ الإنسان إلى كائنات أدنى مثل الحشرات . هذا المسخ الذى استكشفه فنانون من قبل أمثال ريدون Redon واينسور Ensor وكاكا Kaka .

الكسندر كالدر (ولد ١٨٩٨ – +أمريكى) من الذين ساهموا فى وقت مبكر فى تكسير شكل النحت الكلاسيكى – المتعارف عليه من قبل عن طريق الجرأة فى استخدام خامات معدنية – أسلاك وكرات وشرائح – فى تكوينات متحركة داخل عالم سريالى، وهو ما يفرق بينه وبين نحات آخر ساهم فى تكسير النحت الكلاسيكى أيضا – ناعوم جابو – عن استخدامه لخامة البلاستيك ولكن فى تكوينات تجريدية وهندسية.

لن أستطيع هنا أن أعطى كالدر أو جابو أو غيرهما من الفنانين العظام (لاحظ العظام هذه) أو العباقرة أو ما شاكل ذلك حقهم فى هذا الكتاب.. كل واحد منهم يستحق كتب لوحده . فكيف لى بذلك الآن.



«بوسة» نحت بارز لهانز آرب ١٩٢٠ . وكلمة بوسه Poussah تعنى
تمثال مثبت بشكل يجعله دائماً فى وضع عمودى.

[٦]

"هل تذكر كل شئ، كل شئ .. أنا لا
أذكر شيئا. لكن أعلم أن هذه
اللحظة قد أتت ياسيسيليا. أى
عالم كنت تعيشين فيه .. أننى
أختنق. لايمكن رؤية البحيرة إلا
من الجانب الأيسر للقلعة"

من حوار فيلم مالوميرا

كان اكتشاف الشعراء والرسامين الباريسيين لفن السينما فى حوالى عام ١٩١٧ حينما بدأ ابوللينير ومن هم حوله يولون هذا الفن اهتمامهم. وفى هذا الوقت تقريباً، وبالتحديد فى مدينة نانت Nantes الفرنسية ، كان الطبيب المقيم اندريه بريتون ومريضه جاك فاشيه Jacque Vaches يتسكعون من دار سينما لأخرى ويشحنون طاقاتهم الخيالية بما استطاعوا إليه سبيلا من صور سينمائية.

أما الكتابات التى ظهرت فى تلك الفترة لفنانين من أمثال فاشيه ولوى آراجون وفيليب سوبو وتريستان تزارا وفرانسيس بيكابيا وجورج ريبمون – ديسينى وبنجامان بيريه وبول ايلوار وجاك ريجو Jacque Rigaut فكانت تتميز بالذاتية والغنائية ، فهى تعبير عن خيالات وأفكار تكونت فى الظلام وعن صور استعارية تمثل الاستجابة الشعرية أصدق تعبير حتى أنها تتحول فى حد ذاتها إلى مادة للشعر.

ومن هنا فإن مقال آراجون "عن الديكور" والمنشور فى عدد سبتمبر ١٩١٨ من مجلة "الفيلم Le Film" ، يعد مثالا جيدا على مثل هذا النوع من الكتابات ، وفيه يجد المرء أصداء للنظرية السينمائية عند السرياليين.

فآراجون يعرب عن إعجابه بقدرة الكاميرا على أن تنفذ إلى قلب الأشياء فتسبغ نوعا من المهابة والقيمة الشعرية على الأشياء العادية ، " منظر المنضدة حينما يوضع عليها مسدس والزجاجة حينما تتحول إلى سلاح فى بعض الأحيان والمنديل حينما يكشف عن جريمة". وفى "رسالة من الحرب" التى بعث بها جاك فاشيه من على الجبهة نراه يعبر عن تأثر واستجابة شديدين لمقال آراجون الذى حصل عليه بريتون ، فهو يكتب قائلا:

"ياله من فيلم ذلك الذى سأصنعه – فيلم يمتلئ بالعربات المجنونة والكبارى المتهاوية وأيضا بالأيدى التى تزحف عبر الشاشة لكى تمتد نحو وثيقة ما أو أخرى .. لكم هى عديمة النفع وبالغة الأهمية ! – بالإضافة إلى الحوار المأساوى المتصاعد من ملابس للسهرة خلف نخلة تسترق السمع – وبالطبع فإن الأمر لن يخلو من شارلى شابلن وهو يبتسم ابتسامته العريضة ويحدق فى الأشياء بعينيه المتسائلتين. أما رجل الشرطة فسوف يُترك منسيا فى صندوق الملابس"!!!

وهكذا أصبحت السينما واحدة من المتع الباريسية الأساسية فى شهور ما بعد هدنة الحرب العالمية الأولى ، وأعجب بها الفنانون والشعراء الطليعيون. مدحها ابوللينير الذى أعجب أساسا بإمكانياتها وحداثتها. لكن سرياليو المستقبل وجدوا فيها سحرا وسخفا. كتب سوبو: "فى الوقت الذى كنا نطور فيه السريالية كانت السينما مفاجأة هائلة لنا".

الصمت ، الأبيض والأسود ، وميض الصور على الشاشة ، كانت في رأى اراجون – ترياقا للواقعية. وكانت هناك جاذبية مغناطيسية فى الأفلام. وأعطى الحدث طريقا للتعبير المباشر عن الموهبة والإحساس.

عام ١٩١٩ استمتع بريتون واراجون وسوبو بالمسلسل الأمريكى: "مآثر الين" والذى عرف في فرنسا باسم "أسرار نيويورك" ، حيث لعبت دور الين الممثلة بيل هوايت ، وثار بينهم الجدل حول المقارنة بين دورها فى هذا المسلسل ودورها فى مسلسل آخر اسمه "مجازفات بولين".

وجد السرياليون فى السينما وسيطا مثاليا يجمع بين الكولاج اللفظى والمرئى. لم يكن الفيلم فقط مثل الحلم ، تجربة مشاهد يقترب من نفسه فى الظلام ، لكنه كان أيضا واقعية فوتوغرافية تتيح إمكانية أكثر تطورا ، تمزق أحداثا عادية ، وسلوكا ، وتعاقبا زمنيا. ولهذا اعتبروه سلاحا أكثر ثورية. وبحلول عام ١٩٣٠ أُعتبر الفيلم السريالى تهديدا حقيقيا لآداب الجمهور.

حيث لا كلاب هناك ولا أندلس

الواقع أن أول فيلمين سرياليين في تاريخ السينما هما: "كلب أندلسى" و"العصر الذهبى". رغم أن الأول مدته عشرون دقيقة والثانى مدته ساعة كاملة.

والواقع أيضا أن أهم مخرجى السريالية - بل ومن أهم مخرجى السينما على الإطلاق - مازال الأسبانى "لويس بونويل Luis Bunuel".

ولن يكتمل فهمنا للعلاقة بين السينما والسريالية إلا بعد توقفنا أمام هذين الفيلمين بالتحديد ومخرجهما الرائع.



المخرج السينمائى «لويس بونويل» ١٩٢٩
تصوير الفنان مان راى

صور فيلم "كلب أندلسى Andalou Un Chien" - ٢٠ دقيقة صامت - في ربيع ١٩٢٨ فى باريس والهافر. وعرض فى يونيو من نفس العام على مجموعة صغيرة من المدعوين فى ستوديو اورسلين Ursulines. ورحب به على الفور بريتون وأصدقاؤه معتبرينه "تحفة سريالية". فالفيلم ليس إلا: "بكرتان قصيرتان، حيث لا كلاب هناك ولا أندلس" على حد قول بونويل نفسه. كان الفيلم تخيلات متوحشة أحيانا، وأحيانا فرويدية. نجد في مشاهده الأولى عين فتاة صغيرة تشق نصفين بموسى. وكانت في الواقع عين بقرة مذبوحة. وقد شاهدت هذا الفيلم فى باريس فى مطلع الثمانينات.

يبدأ الفيلم بشخص يسن موسى كموسى الحلاقين ليكشط به ظفره / ثم يشق عين فتاة / شخص آخر يركب دراجة يجرى بها فى الشوارع / فتاة تنتظر أحدا فى شقة . تنظر من النافذة / يسقط الشاب من فوق الدراجة على الرصيف أمام منزلها بشكل مخطط تنزل مسرعة / ينام على سريرها.

تفتح لفافة كان يحملها معه. اللفافة بها بدلة كاملة وكرافتة. يقف. يضع يده على زجاج النافذة. تسير على يده خنافس وحشرات. يحاول أن يمسك بنهدي الفتاة. يطارد .. يمزق الجزء الأعلى من ملابسها. تبدو عارية ثم مغطاة.

يلهث الشاب ويسيل لعابه في إيحاء جنسي / تجرى الفتاة منه. يحاول الخروج من باب الغرفة لكن بابها يغلق على يده. تبدو على كفه مرة أخرى خنافس وحشرات. الفتاة سمينة وتمثل بشكل مضحك. يفتح الشاب الباب ويشد حبلا يلف على كتفه. ويجر أشياء تبدو ثقيلة. يظهر ثلاثة أشخاص. ينام. ثم يسحبهم بالحبل ووراءهم جاموسة ميتة. يحطم في طريقه أدوات البيت. تنزعج الفتاة. يأتي زوجها. يدخل باندفاع إلى الحجرة. يرى الشاب راقدا على السرير. يأمره بالنهوض والخروج. ويخرج الزوج مسدسه ليطلق على الشاب الرصاص فلا يصيبه. يسقط من يده المسدس. يتلفت إلى الحائط ويستند عليه موليا ظهره للشاشة وينتهي الفيلم.

يقول بونويل أنه عندما ذهب إلى عرض افتتاح الفيلم كان في جيبه زلط حتى إذا هاجمه الجمهور ضربه بالزلط.

إن فيلم "كلب أندلسي" يمكن اعتباره نوعاً من أنواع النقد للحركة الطليعية ، وهو رأى يدعمه بونويل نفسه. "من وجهة النظر التاريخية فإن الفيلم يمثل رد فعل عنيف تجاه ما كان يعرف في تلك الأيام باسم "الطليعية" ، وهي حركة كانت تستهدف في المقام الأول الحساسية الفنية والتفكير العقلاني عند جمهور المتلقين .. ففي فيلم "كلب أندلسي" نرى الفنان السينمائي لأول مرة وهو يتخذ لنفسه موضعا متميزا على المستوى الشاعري الأخلاقي".

والفيلم يحمل بداخله ما يبدو كقوة وحيوية شكلية مستقلة بذاتها وهو أمر كان ومازال مبعث ارتياح للكثيرين من الذين يعجزون عن فهم أو هضم مادة الفيلم ذات الطابع المجنون اللاعقلاني. وذلك أن بونويل ودالي الذي شاركه في كتابة السيناريو ، وقد أرادا أن يصفا الطريقة التي يعمل بها الجزء اللاوعي من تفكير الإنسان ومن ثم فهما يستعيران الوسائل التي يستخدمها كالإحلال Displacement والتكثيف Condensation وعدم الاهتمام بعناصر الزمن والحيز واللغة والسببية Causality إلا أنهما لم يريا في هذه الوسائل سوى أدوات ووسائل لتحقيق هدف محدد هو الإعلان عن الأبعاد المستترة للتفكير الإنساني من خلال صور استعارية عنيفة ومأساوية ومشحونة بالدوافع الشهوانية عند الإنسان (الليبيدو).

ولعل بونويل ودالى كانا يحرضان المتفرج على أن يستخلص من الفيلم معنى شكلى مستقل بذاته ، خصوصا وأن عرض الفيلم كان قد اقتصر على بعض الدوائر السينمائية الطليعية والتى يحاول فيها المتفرج "المستنير" أن "يعقل" شيئا مما جاء فى الفيلم. وهو بلا شك كان سيقدر تلك المعادلات "الماهرة" التى يقيمها الفيلم بين النمل والبشر، وقنفذ البحر والإبط كثيف الشعر ، وغيرها من الأشياء ذات الألوان المتنوعة. ثم أنظر إلى دالى وقد ظهر فى آخر الفيلم على شكل مفرط فى المداهنة والتأنق إلى حد يثير الغيظ – مرتديا بنطلون رياضى قصير وبلوفر منمق وفخم بينما ظهر شعره لامعا وبراقا بفعل زيت البريليانتين – وذلك فى محاولة للتهكم على روبير ديسنوس Robert Desnos وهو نموذج الممثل فى أفلام الطليعيين. لقد نصب الفخ وقضى الأمر، وهاهو بونويل يكتب فى مجلة "الثورة السريالية " قائلا:

" ماذا بإمكاني أن أفعل حيال هؤلاء الحمقى الذين أصابتهم حمى الجدة والابتداع، حتى ولو جار هذا على أشد معتقداتهم رسوخا ، وهاهى حيلتى أمام صحافة لا تعرف غير الرشوة أو المداهنة والنفاق ، وأمام جمع غفير من المغفلين الذين يلحقون كل "جميل" و "شاعرى" بما لا يعدو في جوهره أن يكون دعوة يائسة وغاضبة لارتكاب جريمة قتل؟

تمجيد فريد لحب متكامل

فى ١١ مايو ١٩٣٠ كتب لويس بونويل إلى أحد أصدقائه يخبره أن "نوى" سيعطيه مليون فرنك وحرية كاملة ليخرج فيلما "سيصيب كل من يراه بالخجل". والكونت جى نوىَ - Conte Charles de Noailles قريبا من بعيد للكونتيسه "آنا دى نوىَ" التى هجاها الشاعر بول ايلوار. وهكذا تم عام ١٩٣٠ تمويل فيلم بونويل الثانى "العصر الذهبى – L'age d'or – دقيقة صامت" ورغم مشاركة دالى فى كتابة السيناريو إلا أن الفيلم يعتبر من إبداع بونويل كلية. لقد فكر أولا أن يسميه "فليسقط الدستور" مستعيرا جملة من كارل ماركس. ثم فكر فى اسم آخر ، وأخيرا عرف باسم "العصر الذهبى" d'or L'age وكان فيلما حول حب يتحدى المجتمع والدين والدولة. وقد وصفه بريتون بأنه "تمجيد فريد لحب متكامل".

صورت معظم لقطاته فى استوديو بيلانكور Billancourt قرب باريس. ولقطات أخرى فى أماكن خارجية بالضواحى. لعب الدورين الرئيسين فيه: جاستون مودو – Gaston Modot وليا لي" Lya Lys بالإضافة إلى ماكس ارنست كزعيم عصابة من اللصوص وزوجته مارى بيرث Marie Berthe وفونتين هيجو وبول ايلوار ولورانس ارتيجا وبيير بريفير.

وقد صور الفيلم كذلك كاريدا Caridad أجمل امرأة في مقهى لاكوبول. وكانت كما وصفها بريتون: "راقصة بالغة الحساسية، ذكية ، كسولة ، ومدمنة للمخدرات". وكان السرياليون معجبون بها فى تلك الفترة.

طلب الكونت نوى من الموسيقار الروسى سترافنسكى أن يكتب موسيقى فيلم بونويل ، لكن الأخير رفض لأن الموسيقار عمل من قبل مع جون كوكتو. واستخدم بونويل فى موسيقى الفيلم مقتطفات من مؤلفات الموسيقيين: موزار وبيتهوفن وميندلسون وفاجنر وديبوسى. إختار كل مقطوعة لتتعارض مع المشاعر فى اللقطة المصاحبة لها. وسوف أسمح لنفسى هنا أن أحكى الفيلم – الذى شاهدته فى مطلع الثمانينات أيضا فى باريس بالتفصيل: أولا لصعوبة تلخيصه ، وثانيا لاستيعابه بشكل أفضل – نسبيا. وثالثا لأننى لا أعتقد أنه سيعرض فى مصر فى المستقبل القريب لأسباب شتى.

يبدأ الفيلم بمجموعة من العقارب تتعارك فى صحراء وتحفر مخابئها .. تزحف .. تعليق مكتوب بعد كل لقطة عن حركات العقارب .. موسيقى مصاحبة .. مجموعة من رجال الدين يقفون أمام جبل ويقرءون في الإنجيل .. يبدون كما لو كانوا منحوتين فى الجبل/ رجل منهك يسير فى الصحراء .. يعتمد الرجل على بندقية. يجتاز الصخور والمنحنيات بتعب شديد. يصل إلى مغارة يفتح بابها الخشبى. تبدو مجموعة رجال من بينهم ماكس ارنست .. أحدهم قدماه مكسورتان ويسير على عكاز. والآخر رأسه مصابة ومربوطة. والثالث أعور .. كلهم مشوهون وذقونهم طويلة ومرهقون من التعب .. يتعارك اثنان. يتخطفان الأماكن والأكل والشرب. يأمرهم الأول بالخروج لعمل ما. يخرجان مسلحين بعصى وبنادق .. يتساقطان من التعب والمرض كما يبدو/ قاربان يصلان لشاطئ الصحراء. ينزل رجال وسيدات برجوازيات. يذهبون فى لقطة بعيدة صفوفا ملتوية إلى مكان معين فى الصحراء. يتقدمهم أمير. يضع حجر الأساس لمدينة.. أثناء قراءته كلمة افتتاحية ، تصرخ سيدة من ورائهم حين يحاول رجل اغتصابها. يهجمون عليه ويضربونه ويخلصونها منه. يسيل دم الرجل. يتذكر السيدة فى منزلها . يقبضون غليه ويسير بين اثنين. يتصرف تصرفات غريبة. يرى كلبا ينبح فيجرى إليه ويضربه بقدمه. يقتل حشرة. / يسير فى شوارع المدينة بين الاثنين. يرى إعلانا به لقطات لامرأة يبدو أنه يحبها ، تنتظره فى منزلها مع سيدة أخرى تبدو أمها. تتحدث عنه . على السرير تنام جاموسة. تذهب لتخرج من باب الحجرة. يجد الرجل كمانا ملقى فى الشارع. يظل يسوقه أمامه بقدميه حتى يكسره. صورة لامرأة تبدو من زجاج محل. لقطة له ولحبيبته يتعانقان. يستمر فى السير فى الشوارع / لقطة لمدينة وسط الصحراء. لقطات لروما .. / عودة إلى الرجل بين الحارسين فى الشارع. يرى رجل أعمى يبحث عن تاكسى فيقف له "تاكسى". يفلت الرجل من حارسيه ويضرب الأعمى ليوقعه على الأرض ويستقل التاكسى ويهرب / فى قصر مركيز احتفال. الناس فى ملابس السهرة.

حبيبته هناك تنتظره ويدخل متلصصا. دخان يخرج كثيفا منَ حجرة ولا أحد يهتم. اثنان يدخلان القصر بعربة حنطور . قبل أن يصل إلى حبيبته تقابله سيدة فيجلس معها. تأتى إليه بكأس شراب فتسقط قطرات على بدلته فيقذفها بالكأس ويضربها على وجهها بكفه . يطردونه إلى الخارج وتصرخ السيدة. / واحد من حراس القصر يداعبه طفل (٨ سنوات) ويجرى. فيطلق على الطفل الرصاص من بندقية ليقتله. يتجمع حوله الحراس. يتناقشون معه ويتركونه. / تبدو أثناء المشاهد تعليقات مكتوبة أحيانا بالغة الطول ،

على الأحداث. هناك حوار مسموع ولكن تركيب الصوت على الصورة ليس دقيقا. وهناك حوار غير مسموع. موسيقى تصويرية طوال الفيلم. / يحاول الرجل العودة بتلصص. تراقبه الحبيبة. يتفق معها بالإشارة على الخروج إلى الحديقة. فى الحديقة يتعانقان بشكل مبالغ فيه. يذهبان تحت تمثال ومجموعة أشجار. يحاولان ممارسة الجنس بشكل سطحى ومضحك. / المدعوون يجلسون فى الحديقة أمام ما يشبه المنصة. أوركسترا موسيقى يعزف أمامهم يقودهم مايسترو كنا نراه فى القصر أثناء الاحتفال له ذقن طويلة وكثيفة. يعزفون بضجة شديدة / قطع على الرجل وحبيبته يمارسان الجنس. ينظر إلى قدم التمثال فيندهش. يواصل صعوده بنظراته فيترك حبيبته ويجلس بعيدا لتأتى إليه، وهكذا .. أثناء ذلك يأتى إليه شخص يطلبه لتليفون. يذهب داخل القصر ويمسك بالتليفون / على الطرف الآخر شخص يتحدث إليه بصراخ وتهديد / يكسر التليفون والأشياء التى حوله ويعود للحديقة. / المايسترو يقود الفرقة.

فجأة يرمى بعصا القيادة ويمسك برأسه ويترك الحفل ويسير فى الحديقة ، ممسكا برأسه ، حتى يصل إليهما. يفاجئ به الرجل فيترك الفتاة منتصبا لتصطدم رأسه بفازة معلقة على فرع شجرة / يمسك برأسه ويترك الفتاة. الفتاة تعانق المايسترو. يسير الرجل بمفرده فى الحديقة.

فى المشهد التالي يدخل الرجل ويحاول النوم على نفس السرير الذى كانت ترقد عليه الجاموسة. يضغط المرتبة والوسائد بيديه يخرج منهما قطن التنجيد لينثره على أرض الحجرة. يقذف به من النافذة. منظر خارجى يبدو كدير فى الصحراء / يبدو الرجل من النافذة ليلقى بتمثال حمار وأدوات أخرى. ثم يبدو ملقيا برجال الدين الذين ظهروا فى أول الفيلم ، ليسقطوا فى بحر تحت الدير / نراهم فى ملابسهم الدينية يسيرون فى طريق متعرج بين مرتفعين من الصخور فى اتجاه باب المبنى. يفتح الباب وتخرج منه الفتاة ذات شكل مختلف ترتدى السواد منكوشة الشعر. تراتيل دينية ثم ينتهى الفيلم بوجه الفتاة.

* * *

يرى (مالكولم هاسلام) مؤلف كتاب الحياة الحقيقية للسرياليين أن بونويل تأثر فى هذا الفيلم بالمخرج الروسى الكبير سيرجى ايزنشتاين. ويقول إن أساليب سينما ايزنشتين ألهمت بونويل كما أعجب بها السرياليون الذين رأوا تشابها بين مونتاج ايزنشاتين ورسوم الكولاج. وقد عرضت تحفته "المدرعة بوتمكين" فى باريس عام ١٩٢٦ عندما كان

تحالف السرياليين مع الشيوعيين فى ذروته. وكان ايزنشتين نفسه فى باريس قبل أن يبدأ بونويل تصوير عصره الذهبى بفترة بسيطة. وقدم هناك فيلمه "الخط العام" وألقى محاضرة مرتجلة فى جامعة السربون بينما أحاطت بها سيارات البوليس بعد وصول تهديدات من الطلاب اليمنيين. كما صاحب ايزنشتين بول ايلوار فى فبراير ١٩٣٠ لمشاهدة عرض كوكتو "الصوت الإنسانى" على مسرح الكوميدى فرانسيز العتيق. لقد احتفى السرياليون كثيرا بالعبقرى الروسى.

وكما كان متوقعا فقد قوبل فيلم "العصر الذهبى" بهجوم كبير، بل وانتقدته أيضا جريدة "اليومانيتيه" الشيوعية حيث كتب ليون موسيناك Leaon Moussinac : "لقد وجه الفيلم ضربات عنيفة من الرأس وحتى القدم إلى الدين والجيش والبوليس والأخلاق والأسرة والدولة نفسها، وسخر بشدة من التقاليد والمجتمع البرجوازى وامتيازاته".

وقد استغل السرياليون عرض الفيلم فى ستديو ٢٨ بشارع تولوز Tholoze ليظهروا قوة حركتهم. فصدرت كتبا وكتيبات ونشرت رسومات مرحبة بالفيلم. فزاد هذا الترحيب من شدة رد الفعل المعارض. شن ليون دوديه هجومه على أعمدة "لاكسيون فرانسيز". وهاجم شباب المنظمة الوطنية ومنظمة أعداء اليهود صالة العرض ومزقوا الشاشة والكتب والرسوم المعروضة هناك. واستمر عرض الفيلم أياما قليلة فى دار العرض بعد الهجوم عليها ثم منع الفيلم من العرض بحجة "إثارته للشغب"، فطالب النائب الراديكالى جاستون بيرجيرى Gaston Bergery بالإفراج عن الفيلم دون جدوى. ثم التفتوا إلى الكونت نويً الذى ذعر من ردود الفعل، وهددوه بالحرمان الكنسى عقابا له على رعايته "لهذا الإلحاد الوقح". بل وطردوه من "نادى السباق". "وتاب" نوى عن تمويل أفلام لبونويل.

أما لويس بونويل نفسه فيعتبر أول مخرجى السريالية. وهو ينتمى إلى "قبيلة" الأسبان فى الحركة السريالية، تلك التى أنجبت سلفادور دالى، وخوان ميرو.

ولد بونويل فى كالاندا Calanda فى مطلع القرن العشرين في عائلة برجوازية. الأكبر عمرا بين سبعة من الأطفال. واصل تعليمه الجامعى فى مدريد. أصبح صديقا لجارسيا لوركا الشاعر العظيم وسلفادور دالى.

اكتشف بونويل باريس والسينما عام ١٩٢٥ معجبا بفيلم "الأضواء الثلاثة Les Trois Lumieres" لفريتز لانج Fritz Lang. وهناك تعرف على السينمائى الطليعى الفرنسى جون ابشتين Jean Epstein وساعده فى بعض من أفلامه، لكنه



«لويس بونويل» ١٩٢٩

فارقه فى اليوم الذى جرؤ فيه على انتقاد آبل جانس (1981 - 1889) Abel Gance ، المخرج الفرنسى الذى شارك بأفلامه فى تشكيل اللغة السينمائية غداة الحرب العالمية الأولى. بنصيبه من ميراث أمه مول بونويل أول أفلامه "كلب أندلسى" ثم مول له الكونت دى نوىّ فيلمه الثانى "العصرالذهبى".

في ١٩٣٢ أخرج بونويل آخر حلقة من "ثلاثيته الثورية": "أرض بلا خبز hurdos las" . من ٢٠ إبريل إلى ٤ مايو ١٩٣٢ رحل بونويل فى أسبانيا ليصور البؤس العارى والضيق التام فى الطرف الجنوبى الغربى من أوروبا. لم يلعب دور المحارب ، لكن الشاهد . ومزج بين الوثائقية وسادية نقدية. وبالتالى فقد خجلت حكومة الجمهورية الأسبانية من هذا الفيلم.

اضطر بونويل إلى أن يصمت بعده خمسة عشر عاما. مرت خلالها أسبانيا بحرب أهلية اغتيل خلالها صديقه الشاعر جارسيا لوركا بينما أصبح صديقه الآخر دالى مؤيدا للديكتاتور الأسبانى فرانكو. وهاجر بونويل إلى المكسيك مارا بنيويورك وهوليود.

عاد بونويل إلى الكاميرا مرة أخرى عام ١٩٤٧ فى المكسيك بفيلمه "الكازينو الكبير Grand Casino" وبإمكانيات قليلة. بدأ وضعه المادى يتحسن عقب فيلمه "de Jour Belle" عام ١٩٦٧ وإذا ترجمنا الفيلم حرفيا فهو يعنى "جميلة الصباح" ويعنى أيضا شب النهار وهو نبات يتفتح زهره نهارا وينطبق ليلا ، أما إذا ترجمناه بالنظر إلى الفيلم فيعنى "المومس". ليواجه بونويل المستقبل ببعض من الاطمئنان. وأخذ يعمل بين فرنسا والمكسيك.

عاد بونويل إلى العالمية عام ١٩٥٠ مع فيلمه "لوس أولفيدادوس Olvidados Los" الذى حصل فى العام التالى على جائزة لجنة التحكيم الخاصة لمهرجان كان. وفى عام ١٩٥٢ عاد إلى تصوير العالم المسيحى البرجوازى الغربى الذى تركه بعد فيلمه "العصر الذهبى" حيث أخرج فى المكسيك – وتماما قبل "إل El" فيلمه الرائع وغير المعروف – "روبنسون كروزو Robinson Crusoe" . يقول بونويل عن "إل" إنه لم

ينجح ولم يكسب منه شيئا وقال له كوكتو – الذى كان يحبه – عن "ال" إنه انتحار. المرحلة الكبيرة لبونويل بدأت عام ١٩٥٧ مع فيلمه "نازارين Nazarin" – وأيضا فى المكسيك – وتلاه عمله الرئيسى "الملاك المدمر"- L'ange Eerminateur - 1962 و"سيمون الصحراء Simon du Desert". وبينهما فيلمه الأسبانى "فيريديانا Viridiana" ١٩٦١. وبعد ذلك "تريستانا Tristana" ١٩٧٠.

وفى فرنسا أخرج بونويل أفلاما هامة مثل "المجرّة La Voie lactée" ١٩٦٨، والفيلم الشهير "سحر البرجوازية الخفى Le charme discret de la Bourgeoisie 1972" و"شبح الحرية Le Fantome de la Liberté 1974 " . توج بونويل موهبته المتفردة فى تاريخ السينما بفيلمه الوصية – سر العجوز الحكيم الهامس الساخر والذى لا يعــــرف التســــويات – أى فيلمه "هــــذا الموضوع الغامــض للرغبــــة Cet oboscur objet du desir 1977.

نظرا لندرة الكتابات بالعربية عن السينما السريالية ، واعتقد أنه لم ينشر أصلا كتاب بالعربية عن هذا الموضوع ، رأيت فى المقدمة الرائعة التى كتبها بول هاموند للكتاب الهام الذى حرره عن السينما السريالية استكمالا للفائدة المرجوة من كتابى هذا..

لذلك ترجمت هذه المقدمة .. ولقد ساعدنى فى الترجمة من الإنجليزية الصديق النابه الأستاذ حازم عزمى فله كل الشكر.

أما المقدمة فهى بعنوان "الخروج عن الموضوع أو Off at a Tangent.

وأما الكتاب فهو بعنوان "الظل وظله. كتابات سريالية عن السينما

"THE SHADOW AND ITS SHADOW SURREALIST WRITINGS ON CINEMA".

والمحرر هو بول هاموند PAUL HAMMOND . وصدر الكتاب عن معهد الفيلم البريطانى بلندن عام ١٩٧٨ .1978

PUBLISHED BY BRITISH FILM INSTITUTE LONDON.

وقد جمع فيه كتابات لحوالى عشرين سرياليا عن السينما.

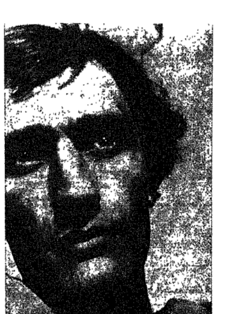
وفيما يلى ترجمة المقدمة على أمل ترجمة الكتاب كله إلى العربية يوما ما..

رد فعل السيرياليين بالنسبة للسينما هو رد الفعل المتوقع بالنسبة لمجموعة من الشعراء والرسامين والفلاسفة ذوى الطبيعة الثورية التقدمية . على أن نزعة التحيز للشعر هى السمة الواضحة فى نظرة السرياليين للسينما. فلقد كان مفهومهم عن الشعر مستمدا من تعريف هيجل له بأنه أسمى الفنون وأكثرها رقيا باعتباره "أول قبس خيالى من نور الحقيقة" فالشعر إذن لا يتوقف عند الحدود التعسفية للعقل ، بل أنه حتى لا يبدأ منها ولا يتخذها نقطة لانطلاقه ، فهو لا يقنع بشرح الأشياء أو تفسيرها ولكنه يعمل على تأكيد الرابطة بين ما هو كوني عام من ناحية وما هو خاص وذاتى من ناحية أخرى ، فهو يدعم العلاقة الاستمرارية التواصلية بينهما والتى تتمثل فى قيام كل منهما بوظيفة التعبير عن الآخر.

لم يكن أول جيل من السرياليين المتحمسين للسينما ليظهر لولا وجود ثقافة سينمائية فرنسية كانت قد ظهرت فى عشرينات هذا القرن، ولقد أدت هذه الثقافة السينمائية بدورها إلى قيام عدد من المدارس السينمائية الطليعية، وكان من ضمن هذه المدارس مجموعة كان على رأسها جان دولوك Jean Delluc (والذى توفى فى عام ١٩٢٤) ، ولقد لقيت هذه المجموعة هجوما عنيفا فيما بعد من قبل السرياليين ، وكانت تضم فنانين من أمثال آبل جانس Abel Gance وجيرمين دولوك Germaine Delluc وجان ابستين Jean Epstein ومارسيل لوهيربيير L'Marcel L'Herbier.

واكب ذلك حدوث تطور واضح فى صناعة السينما الأمريكية خلال سنوات الحرب مما أدى فى النهاية إلى بسطها لسيطرتها على مستوى العالم كله. ولقد ساعدها فى هذا الاضمحلال والتدهور اللذين أصابا السينما الأوروبية فى الفترة من ١٩١٤ إلى ١٩١٨، فكان من أثر هذا كله أن أغرقت الأسواق الأوروبية بالأفلام الأمريكية على مختلف أشكالها وأنواعها كالأفلام المسلسلة والروايات الكوميدية وغيرها من الميلودرامات. أما مجموعة جانك وصحبه فلم تنظر إلى هذه النوعية الرائجة من الأفلام، المستورد منها أو المحلى الصنع إلا بعين الازدراء والاحتقار.

كانت السريالية ترتكز في مضمونها على فكرة العالمية ومن هنا فإن أحد السرياليين كاريل تيج Karel Teige يرى فى السينما الصامتة ذات الإقبال الجماهيرى الكبير مصلا واقيا من مرض الشوفينية الثقافية لما تمثله من استخدام للغة عالمية يقدر الجميع على فهمها.



انطونات آرتو فى فيلم «هوى جان دارك»
من اخراج «درير» عام ١٩٢٨

لذلك فقدت السينما جزءا من جاذبيتها بالنسبة للسرياليين مع دخول النطق إليها. لذا فإن السرياليين الأوائل قد ألقوا بكل ثقلهم وراء السينما الشعبية التى تمثلت فى أفلام شارلى شابلن، ومدرسة سينيت فى التقليد الساخر The sennett school of burlesque وبيرل وايت Peral white و"فانتوماس" Fantomas ، ودوجلاس فيربانكس Douglas Fairbanks بالإضافة إلى ستروهايم Stroheim.

على أن مثل هذا الصراع الذى خاضته السريالية ضد الحركة الطليعية ، والذى كثيرا ما كان بوقوع أحداث عنف فى نوادى السينما ذات الطابع المتعجرف (وهو ما يصفه لنا جاك برونيس Jacque Brunius فى "عندما ترتفع الأضواء" The lights go up أقول إن مثل هذا الصراع لم يكن مجرد زوبعة فى فنجان فالجدل الذى دار كان يخص عددا من القضايا الحيوية والأساسية.

ففى تعليق لويس بونويل Luis Bunuel على "الكُلية" "Collège" لبستر كيتون Buster Keaton نجده يكتب قائلا إن "الفيلم فى جماله يشبه جمال الحمام". فبونويل يلاحظ تلك الهارمونية التامة بين كيتون والأشياء والمواقف التى يتعامل معها،وبينها وبين التكنيك المستخدم فى وصف كل هذا . فكأن هذا التناغم والهارمونية الثلاثية من الدقة والإحكام بمكان حتى أن المرء لا يشعر بوجود هذا التكنيك من الأصل ، وهو يعلق على هذا قائلا "إن الأمر يشبه تماما كما لو كنت تعيش فى أحد المنازل لفترة طويلة دون أن تلتفت يوما إلى درجة المقاومة المحسوبة للمواد التى يتشكل منها هذا المنزل".

لقد شعر جانك وصحبه بميل جارف وشديد إلى استحداث وتطوير لغة سينمائية خاصة ومستقلة بذاتها عن أى هدف خارجى ، إلا أن المطاف قد انتهى بهم عند الارتماء فى أحضان أكثر أنواع الميلودراما تفاهة ورجعية ، وهو أمر كان السرياليون يبغضونه أيما بغض. فلقد كانت الحركة الطليعية كالمستجير من الرمضاء بالنار.

لقد حاولت الفكاك من أسر القيود المسرحية التى كانت تقيد حرية السينما فى ذلك

الوقت عن طريق إبدالها بقيود جديدة تتصل بأنواع أخرى من أنواع الفن كالرسم وغيره من الفنون البصرية ، وإن احتلت الموسيقى المرتبة الأولى فى هذا المضمار. لقد كان حلم جانك ودولاك Dulac وغيرهم أن يصلوا إلى "السينما الخالصة" و "الموسيقى البصرية"، وهى فى مجملها اهتمامات شكلية محضة لا علاقة لها بالتعبير عن الواقع الملموس. فلقد اعتبروا أن شكل الفيلم هو مادته الحقيقية أما المضمون الروائى الذى يحمله الفيلم فيحتل المرتبة الثانية فى الأهمية باعتباره مجرد وسيلة أو ذريعة لخلق الفيلم فإذا حدث وكان الفيلم على أىّ قدر من التشابه مع الحياة فلن يكون ذلك إلا ضربا من ضروب الصدفة البحتة.

"على أن السرياليين قد آثروا أن يكون لهم رأى مغاير ، فلقد رأوا أن الفيلم لا يكون جديرا بالاهتمام إلا إذا تحرك داخل نطاق التقاليد الزمانية والمكانية للسينما الروائية وهو فى هذا يختار بين أن يدخل على هذه التقاليد فيصيبها بالشلل ويبطل مفعولها – والواقع أن سريالية معظم الأفلام التى صنعها السيرياليون تنبع من هذه الفكرة – أو تختار طريقة أخرى وهى أن يعبر الفيلم ، على نحو ظاهر أو مستتر ، عن فلسفة أخلاقية معينة تتفق مع المبادئ السريالية وفى الوقت ذاته يظل الفيلم بشكل ما أو بآخر مخلصا للتقاليد السينمائية السابق ذكرها".

لقد كان لأراجون فضل السبق فى استخدام مصطلح "النقد التوليفى Synthetic Crit- icism "فى حديثه عن قصيدة "كاليجرام" Caligrammes لابوللينير وذلك فى مجلة "سيك Sic" عدد أكتوبر ١٩١٨. وسرعان ما أصبح المصطلح يدل على قراءة الفيلم بشكل يخرج عن الموضوع ومحاولة إبراز المضمون الكامن المستتر للفيلم. فبدلا من أن يقوم المتفرج السريالى بنقد الفيلم من وجهة نظر موضوعية (إذا كان هذا من الأمور الممكنة) فإنه بدلا من هذا يفكك الفيلم ويعيد تركيبه على النحو الذى يحلو له. ولقد كانت إحدى سبل تحقيق هذا الغرض تتمثل فى أن يستخلص المتفرج من الفيلم بعض الصور الاستعارية المستقلة أو بعض المشاهد ذات المضمون الشعرى ، فيخلصها من أسر الرواية السينمائية التى تحبسها فى إطار ضيق ، ثم يكشفها ويعيد تجميعها على نحو جديد حتى إذا ما أتم ذلك تهيأ له "سيناريو" مواز للسيناريو الأصلى وهو سيناريو خاص بالنص النقدى. ويقول فرنسيس بيكابيا فى هذا الشأن:

"هناك من يقول أن السيناريو لا قيمة له .. ومن ثم فإننى أطالب كل فرد من جمهورى أن يقوم هو بعملية الإخراج وأن يقوم بعرض ما أخرجه لنفسه على شاشة

سحرية من وحى خياله هو ، ولا وجه للمقارنة بين هذه الشاشة الرائعة وتلك الشاشة القطنية الهزيلة الموجودة فى أى دور عرض سينمائى حيث أصوات الأوركسترا التى تذكر المرء بنباح الكلاب".

وفى مقال نشر عام ١٩٢٣ بعنوان "الإباحية" يلفت روبير ديسنوس الأنظار إلى "ازدواجية" الصورة السينمائية ، فالمتفرج المستغرق فى القصة التى تعرض أمامه يقوم فى الوقت ذاته باستخلاص سيناريو آخر ينبع من رغباته الخاصة، إنها السينما الخاصة به هو والتى يرى فيها "مغامرة أكثر عجبا وتشويقا".

ولقد ظهر النص النقدى التوليفى فى أشكال عديدة بداية من القصيدة الشعرية وحتى السيناريو السينمائى. ومن ضمن أمثلة هذه المظاهر "الأشعار السينماتوجرافية" لسوبو والتى تمثلت فى مجموعة "الغضب" "Rage" والتى نشرت فى عام ١٩٢٥ وإن كانت قد كتبت قبل ذلك بعدة سنوات. والأشعار الموجودة فى "الغضب" مؤلفة بلا شك من مجموعة مواقف سينمائية واضحة – كالشخصية الغامضة التى تجلس على بار أو كمطارة بين السيارات – كما أن دائرية بنائها والتى تتمثل فى كون المشهد الأخير إعادة للمشهد الأول هو أمر ذو طابع سينمائى أكيد. إلا أن هذه الأشعار تحمل فى داخلها ما لا ينتمى للقصيدة الشعرية ولا السيناريو السينمائى ، بل هو أوثق صلة بالأحلام التى ذكرها فرويد فى كتابه "تفسير الأحلام" (وعموما فإن هذا لم يمنع والتر روتمان Walter Ruttman من أن يأخذ ثلاثة من قصائد سوبو ويخرجها سينمائيا فى عام ١٩٢٢) ، فعلاقة أ[illegible]ر سوبو بالأحلام عند فرويد أمر يؤكده هو نفسه إذ يقول فى موضع "لقد كان هدفى .. هو أن أعطى انطباعا من نوع غير واضح وغير محدد ، بحيث يكون مشابها للحلم".

وعلى هذا الأساس يمكن لنا القول بأنه بالنسبة لسوبو والجيل الأول من السرياليين فإن الطريقة النقدية التوليفية تمثلت فى محاولة استخلاص مضمون الحلم من الأفكار والمشاعر التى تصنع السينما الجماهيرية ، والتى تشبه فى حقيقتها شكل الحلم. لذا فإن الطريقة تبدو شبيهة بمنهج التحليل النفسى ، ولكن مع فرق هام واحد على الأقل: فعند فرويد نجد التأكيد على مادية الحلم وعلى أن أصله يرجع إلى واقع الحياة اليومية حيث يبدأ العقل الباطن نشاطه فى فترة الاستيقاظ ومن ثم يشرع فى تخزين مادة الحم لكى يستخدمها عند النوم ، أما عند السرياليين فنجد محاولة للقيام بنفس العملية ولكن فى الاتجاه العكسى بحيث تمتد العملية لكى تكمل دائرة مغلقة. فلقد كان هدف السرياليين

هو أن تتشبع الحياة اليومية تماما بمضمون الحلم ولغته وأن تنعم بنفس حريته فى الفكاك من قيود التفكير المنطقى، وكان المطلوب هو حدوث هذا على كافة المستويات سواء كان جمالية أو أخلاقية أو اجتماعية، فالتفكير اللاوعى قادر على أن يخلع الكمال والجلال على مفهومنا للواقع وتجربتنا معه وذلك عن طريق ما يتيحه لنا من اختراق للحياة الخفية للعالم المادى والإنسان. على أن هذه ليست سوى الخطوة الأولى فقط، أما الخطوة الثانية فتتمثل فى تغيير العالم تغييرا ماديا فعليا. أما مادية الفيلم السينمائى ، والتى تكمن فى قدرة الفيلم على الإيحاء بالبعد الزمنى والمكانى والسيكولوجى للواقع ، فهى واضحة وفى غير حاجة إلى مزيد من التفصيل.

ويمكن أن يتحقق لهذا البعد الإبراز والكمال المرجوان إذا ما قام الخيال الشعرى النشط باستبطان الحياة الخفية من الصورة السينمائية ، أما النص النقدى التوليفى فهو الذى يسمح لنا باختراق تلك الحياة السرية للفيلم السينمائى ، وهو الذى يوضح استمرارية وتفسير التفكير الواعى والتفكير اللاواعى وذلك من خلال ما يظهر في الصورة السينمائية وقد أُعيد تشكيلها وفقا لرغبات المتفرج وأهوائه. ومن هنا يتضح لنا أن علاقة النص النقدى التوليفى بالفيلم السينمائى هى كعلاقة الحلم بالواقع ، فالسرياليون إذن كانوا "يحلمون" بالسينما ثم يسجلون أحلامهم على الورق."

ومن هنا فإن العلاقة التى تربط النص النقدى التوليفى بالفيلم الذى يسبغ عليه روحا شعرية يشكل أحد المعانى الكامنة فى فيلم مان راى "Man Ray" نجمة البحر "L'Etoile de Mer" (١٩٢٨) ، وبالتالى فإن الصورة عند مان راى "تصاحب" ، وإن كانت لا "تمثل" ، بعض السطور المأخوذة من قصيدة لروبير ديسنوس. وفى السيرة الذاتية التى كتبها مان راى بعنوان "صورة ذاتية Self partrait" نجد وصفا لقصيدة ديسنوس ، وهى قصيدة لم يعد لها أثر الآن ، ومن خلال هذا الوصف نلحظ أن قصيدة ديسنوس كانت تماما كسيناريو لفيلم سينمائى ، فهى تحتوى على حوالى ١٥ أو ٢٠ سطرا وكل سطر فيها يمثل صورة واضحة ومحايدة لمكان ما أو لرجل أو امرأة.

في فيلم " نجمة البحر " ، وهو فيلم صامت نجد أن العناوين المصاحبة للمشاهد ذات صيغة شعرية خالصة ، ومن قبيل ذلك حينما يخبرنا أحد العناوين "أن أسنان النساء لشيء فتان حقا" ، ثم يلى هذا العنوان لقطة توضح سيقان امرأة ، فها هو عالم شعرى قد أتى مصاحبا لعالم شعرى آخر ، وبعبارة أخرى فإن الفيلم يحمل فى داخله معطيات عملية النقد التوليفى الخاصة به.

أما النص النقدى التوليفى "مالومبرا الحلقة المظلمة للحب المطلق" فهو كالفيلم الذى يعبر عنه ، له مونتاجه الخاص به. النص كتبه عدد من أعضاء المجموعة السريالية الرومانية في ١٩٤٧ وذلك تكريما لفيلم "مالومبرا" "Malombra" الذى أخرجه ماريو سولداتى Mario Soldati فى ١٩٤٢دون أن يعى ما فيه من مضامين سريالية. ويستمد النص قوته وحضوره من التصادم القائم بين عدة أنواع مختلفة من الخطاب – كالخطاب الشعرى والخطاب الفلسفى والخطاب التعليمى المباشر والخطاب الأتوماتيكى (ومما لاشك في أن هذا التجميع يرجع السبب فيه إلى اشتراك أكثر من شخص فى كتابة النص) وهكذا فإن فيلم "مالومبرا" القديم يتناوله المؤلفون فيعيدون تعريف هويته كفيلم ويعيدون خلقه على نحو جديد ومبدع. والنص يشير إلى أحلام اليقظة التى تشتمل عليها التجربة السينمائية ، وذلك من خلال سلسلة من التكرارات المتعمدة :

اضطراب الجمال ، وضعف الذاكرة ، ولمن الندم وسحر الحياة ووساطة الحركة ، وندرة الحب ، وجنون الحواس ، وجمال الجنون ..

وبالإضافة إلى هذا فإن الفيلم له بعد أخلاقى خاص به ، فهو يتطرق إلى عدد من الموضوعات الأكثر شمولا:

لم يحدث من قبل أن شغلت أذهاننا وحيرتنا على هذا النحو فكرة التغلب على مشكلة الارتقاء بالثورة إلى سماء الشعر ، ولم يحدث في يوم من الأيام أن أدركنا بمثل هذا الوضوح إن الجمال الخاطف لامرأة خلقت من أجل الحب يحوى بداخله مثل هذا التركيز لأكثر لحظات الكون اضطرابا وجدلية.

أما الحوار فى الفيلم فهو نوع من أنواع الكولاج الذى يستحضر فى الحال ما للكلمة المنطوقة من قوة مغناطيسية مبهمة.

"هل تذكر كل شىء، كل شىء. أنا لا أذكر شيئا. ولكن أعلم أن هذه اللحظة لابد وأنها قد أتت ياسيسليا. أى عالم كنت تعيشين فيه. إننى أختنق. لا يمكن رؤية البحيرة إلا من الجانب الأيسر للقلعة."

وفى الفيلم نجد أن الصورة الاستعارية تتحول إلى مجرد نقطة بداية تنطلق منها سلسلة متصلة من الاستجابات الأتوماتيكية ، فالصور الاستعارية فى الفيلم قد أتت مجردة تماما من أى علاقات حتمية بحيث تكون الصورة نتيجة منطقية لما سبقها ، ومن هنا نجد أن الفيلم مشحون بالصور الاستعارية التى تنطلق فى الفيلم كانطلاق النار فى الهشيم، وهو ما يؤكد بالتالي على ما تحمله من مضامين كامنة مستترة ، فهى قادرة



ماكس ارنست وجوليان ليفى وجو ميسون فى فيلم «احلام تستطيع تلك النقود شراءها» من أخراج هانز ريشتر عام ١٩٤٥

على الإيحاء بـ:

تنهدات عميقة إلى أبعد مدى ، وغضب مستتر وغامض ، ورعب من الحياة ، وصيحات بصوت أجش ، وشعر ملوث بالدم ، وملابس مشقوقة بالموسى ، وعرض للانتحار ، وسرعة النظرات المجنونة والدجل ذو الطبيعة المتعالية والفضيحة القاتلة والصرخات التى تضيع فى الهواء ، والتشنجات الجسدية المليئة بالشهوانية الحسية.

ومن خلال الانتقال من نوع من أنواع الخطاب إلى نوع آخر فإن المرء يشعر برائحة الحلم وهى تنبعث من مالومبرا. فكما أن الحلم هو فى آن واحد نقد لواقع اليقظة وامتداد له ، فإن نص مثل مالومبرا هو فى آن واحد نقد للفيلم وامتداد له ، فمالومبرا النص هى صورة فى المرآة لمالومبرا الفيلم. فالفيلم من خلال هذا المنطلق لم يعد مجرد عمل "مغلق"، مجرد شىء قابل للفحص والتأمل بواسطة الإمكانيات المحدودة للعقل ، ذلك أن

النص النقدى قد فتح المجال لقراءة الفيلم قراءة حرة تعتمد قيام الجدل واستمرارية تفاعله، فكل هذا يضعنا على أول الطريق نحو الواقع السريالي إلى الأسمى ، والذى هو فى عبارة أخرى "لحظة فى العقل" تتوقف فيها المتناقضات عن أن تكون مصدر لإزعاجنا.

كان لفرويد سبق اكتشاف الوسائل التى يعمل من خلالها اللاوعى وهى التكثيف Condensationوالإحلال Displacement واستخدام الرمز Symbolisation وتعايش الأضداد Co-existent opposites وعدم الاهتمام بعناصر الزمن والحيز والسببية Disregard for time, space and causality.

أما السرياليون فقد حاولوا بدورهم استخدام نفس هذه الوسائل بشكل واع فى محاولة منهم للكشف عن الحياة الباطنية وكان هدفهم الأكبر هو أن يعيدوا التوازن المفقود نتيجة الاستخدام الزائد للعقل. ومن هنا فإن الأفلام التى صنعها السرياليون كانت ترتكز بشكل كبير على استراتيجيات شكلية من هذا القبيل ، وهى استراتيجيات أثبتت نفعا عظيما أيضا عند استخدامها فى تأمل وتحليل عملية التلقى السينمائى ، ولقد كان هدفهم الأكبر من كل هذا هو إنزال السينما من عليائها وجعلها تعيش الواقع على ظهر الأرض ، وذلك من خلال إجبارها على مواجهة الحياة الباطنة اللاواعية التى تدور داخلها.

أما بريتون وفاشيه فإن مفهومهما عن السينما يتمثل فى اعتبارها "مادة غنائية ومعبرة عن الذات يجب استحضارها دفعة واحدة بمساعدة الصدفة " . أما الصدفة بمفهومها الموضوعى عند السرياليين فيعرفها لنا انجلز Engels فى معرض استشهاده بجزء من كتاب "المنطق" لهيجل:

"لقد أتى هيجل بافتراض غير مسبوق فى عصره حينما قال أن ما هو عرضى ليس فى حقيقته سوى نوع من أنواع الحتمية Necessity بينما تعبر الحتمية عن وجودها فى شكل الصدفة ، ومن ثم تبدو الصدفة كما لو كانت نوعا من أنواع الحتمية المطلقة".

وقياسا على هذا المنطق فباعتبار الصدفة إحدى الوظائف التى تقوم بها الحتمية لتحقيق وجودها ، فإنها – أى الصدفة – تساعد أيما مساعدة فى تقويض دعائم الفيلم/ الموضوع وفى إنزاله من عليائه ، ومن هنا فإنه مهما بدا الشىء بعيدا عن الحتمية فإن هذا هو قدره، والأمر لا يعدو أن يكون نوعا من أنواع العدالة الشاعرية Poetic Justice.

وحينما يخلو الفيلم من الجمال والمهارة الفنية فيعوزه التماسك ويفتقر بناؤه إلى التناسق والانسيابية ، وحينما نراه وقد لجأ إلى طرق فظة وبدائية فى توصيل مضمون الرسالة التى يحملها والتى تكون فى أغلب الأحوال من النوع السطحى الذى لا وزن له ، أقول أنه حينما تتهيأ هذه الظروف تكون فرصة ظهور "فيلم مواز" أفضل من أى وقت آخر. فنتيجة لفقر الفيلم من ناحية الأدوات والإمكانيات يقفز البعد العرضى غير المقصود إلى السطح ويبرز فى وضوح وجلاء. ومن هنا ذاعت مقولة مان راى Man Ray الساخرة "إن أسوأ الأفلام التى شاهدتها ، تلك التى كانت تشجعنى على النوم، لم تكن تحوى أكثر من ١٠ إلى ١٥ دقيقة من اللحظات العجيبة المدهشة ، أما أحسن الأفلام التى شاهدتها فلم تكن تتضمن سوى ١٠ أو ١٥ دقيقة من اللحظات الفعالة ذات القيمة" . أما بريتون فهو يتحدث عن فيلم شاهده فى أواخر العشرينات وكان من أثره على نفسه أن أحس باغتراب تام عن ذاته ، وهو فيلم صنعه قسيس يقال له بيتر الناسك Peter the Hermit وكان عنوان الفيلم "كيف قمت بقتل طفلى" وهو فيلم مجنون إلى أبعد الحدود يستخدم كل شيء كذريعة لإظهار "مائدة الرب".

كما نجد جيرار ليجراند فى إحدى مقالاته يعرض بالحديث لإحدى المعالجات السينمائية الساذجة الصبيانية لقصة علاء الدين فيشيد جيرار ليجران Gerard Legrand بتلك القدرة العجيبة التى يمتلكها الفيلم "لإطلاق العنان للعقل وذلك عن طريق الانطلاق بالحماقة والبلاهة إلى أبعد مدى ممكن حتى يصلا إلى النقطة التى يتفوقان فيها على نفسيهما ويتجاوزان حدودهما الضيقة".

ولقد أشرنا من قبل إلى أن ولع السرياليين بالأفلام الجماهيرية كان مرجعه نفورهم الشديد من البورجوازية وعداؤهم الواضح للاتجاهات الطليعية ، على أن الأمر لا يخلو من سبب آخر لهذا الولع: فلقد كان الفيلم الجماهيرى أرضا خصبة تنمو فيها الدعوة إلى استقلالية الصور الاستعارية وإلى أن تستمد معانيها من داخلها هى.

ولا أعنى بصفة "الجماهيرية" هنا "سينما" فورد Ford أو كابرا Capra أو هيتشكوك Hitchcoock "وهو توصيف لا يخلو من كثير من الغرور والادعاء" ، وذلك أن ما أقصده بالسينما الجماهيرية هنا تلك الأجناس السينمائية التى ينظر إليها فى أغلب الأحيان بعين الاحتقار والازدراء – إنها أنواع سينمائية لا تشكل فيها الأسماء أهمية كبرى ولا يبدو المخرج كشيء ذو قيمة على الإطلاق ، وفيها نجد إيثارا شديدا لاتخاذ الطرق المألوفة الآمنة والتى أثبتت نجاحا وفعالية مضمونة فيما سبق ، ومن ثم تنأى

هذه الأفلام بنفسها عن أى طرق جديدة وغير مألوفة بل وتضع حجرا كبيرا عاتيا فى طريق الإبداع والابتكار فيبدو الفيلم قاب قوسين أو أدنى من السقوط والانهيار.

فإذا نظرنا إلى موقف السرياليين من كل هذا فإن ادو كيرو Ado Kyrou يبدو صريحا وواضحا فيما ينصحنا به: "إن ما أطلبه منك هو أن تتعلم الذهاب لمشاهدة "أسوأ" الأفلام ففى بعض الأحيان تكون تلك الأفلام على درجة عالية من السمو والرفعة الفنيين". ذلك أن تلك النوعية من الأفلام لا يرد ذكرها في كتب تاريخ السينما إلا فيما قل وندر، فهى عبارة عن مجموعة من الأفلام المسلسلة وأفلام الرعب أو المغامرات أو أفلام البورنو الإباحية أو أفلام الرحلات أو الإعلاناتز.

ويتصل بولع السرياليين بالأفلام الهابطة إعجابهم الشديد بالكوميديا السينمائية - بداية من سينيت Sennett وانتهاءا بجيرى لويس Jerry Lewis ومرورا بتكس افيرى Tex Avery وفيها نرى الحماقة وقد رفعت بشكل واع إلى مستوى أخلاقى شاعرى.

ومن هنا يتضح لنا أن السرياليين في محاولتهم الجاهدة لتجنب أنفسهم الزمان والمكان، ولتفسير الفيلم تفسيرا "خاطئا" بشكل متعمد وواع، أقول أنهم من خلال هذا كله كانوا يضيفون بعدا جماليا للتجربة السينمائية نفسها. وهو ما يؤكده فالنتين الذى كتب في مقدمة أحد الكتب قائلا "هناك حقيقة ما، لم يشر إليها أحد بالقدر الكافى ألا وهى أن السينما – مثلها فى ذلك مثل السيارة – تدين بجزء من جاذبيتها وسحرها لما تدغدغه فينا من رغبة حديثة المنشأ، ألا وهى الرغبة فى تحدى كل الجداول والقيود الزمنية التى تحد من حرية الإنسان فى الحركة، فالمرء يذهب ويجىء فى السينما كيفما يشاء ومتى كان ذلك يحلو له".

ويسترسل بريتون فى الحديث عن هذه النقطة:

"عندما كنت فى "سن السينما" (ويجب الإشارة هنا إلى أن المقصود هو مرحلة من المراحل التى تمر بها حياة الإنسان ثم تمضى) لم يكن من عاداتى أبدا أن أقلب فى صفحات الترفيه لكى أعرف أى من الأفلام هو الأفضل، بل ولم أكن أهتم بمعرفة الوقت الذى سيبدأ فيه عرض الفيلم، فلقد كنت أتفق كل الاتفاق مع جاك فاشيه فى أنه لا يوجد شئ أفضل من أن نعرج على دار سينما في أى وقت ودون أدنى اهتمام بمعرفة الفيلم المعروض. ثم نترك السينما عند أدنى إحساس منا بالملل - أى الامتلاء والتخمة - فنمضى على الفور إلى دار عرض أخرى ونتصرف بنفس الطريقة وهكذا دواليك (من

الواضح طبعا أن مثل هذا المسلك فى يومنا الحالى يعد بلا شك ضربا من ضروب الترف الزائد عن الحد) ولا أظننى قد عرفت فى حياتى شيئا يفوق هذا الأمر فيما يتمتع به من جاذبية مغناطيسية . ومن نافلة القول أنه فى أحيان غير قليلة كنا نغادر مقاعدنا دون أن نعرف عنوان الفيلم ، وهو على كل حال لم يكن ذو أهمية كبرى بالنسبة لنا.

وهكذا كنا فى أيام الآحاد نستنفذ كل ما يمكن لمدينة نانت Nantes أن تقدمه لنا خلال عدة ساعات، أما المهم فى الأمر فهو أن المرء كان يخرج من هذه التجربة "مشحونا" بما يكفيه لبضعة أيام قادمة ، ولما كانت أفعالنا خالية تماما من أى شيء يصدر عن قصد أو تعمد ، فلقد صارت الأحكام المتعلقة بالنوع أو الكيفية ممنوعة منعا باتا".

لقد اعتاد مان راى أن يغير من هيئة أى فيلم يثير فيه الملل فكان يفتح عينيه ويغمضهما بسرعة أو يستخدم أصابعه كنافذة ذات قضبان ينظر من خلالها إلى الشاشة ، وفى أحيان أخرى كان يغطى عينيه بقطعة من القماش شبه الشفاف ، بل وكثيرا ما كان يرتدى عدستين على شكل منشور زجاجى صنعهما بنفسه.

اكتشف السرياليون أن إحساسهم بالغربة عن الزمان والمكان Disorientation يمكن أن يتضاعف ويزداد كثافة إذا تظاهروا بأنهم في مكان آخر غير السينما. ويذكر لنا بريتون فى أحد المواضع كيف كان هو وأصدقاؤه يذهبون إلى السينما لتناول العشاء فيفتحون المعلبات المعدنية ويطرقعون الفلينات التى تغلف زجاجات الشراب ويشرعون فى الحديث بصوت طبيعى كما لو كانوا يجلسون حول مائدة. ولم يكن الأمر سوى محاولة لإفساد نوع من أنواع الواقع بإدخال واقع آخر إليه. وبعبارة أخرى فهى محاولة لتشويه عالم الحلم الموجود فى السينما بفعل الواقع الخارجى الذى يقبع خارج الحلم.

السرياليون في حقيقتهم عشاق يدورون فى فلك ذواتهم فى أنويه عاطفية جنسية تحتاج إلى إعادة صياغة . Amorous egoists وهكذا كان الأمر أيضا بالنسبة لجاستون مودوت Gaston Modot البطل المحبط لفيلم العصر الذهبى. فى البيان المصاحب للفيلم نرى السرياليين وهم يستعيدون مثال فرويد عن الغريزتين المتعارضتين: الحب والموت ، فيسهبون فى الحديث عن هاتين الغريزتين واللتين تتحولان على أيديهم إلى "الأنوية العاطفية الجنسية" و "السلبية". ثم يشرعان فى إفساد هذه المعادلة النفسانية عن طريق التأكيد على إحدى هاتين الغريزتين على حساب الآخرين ، ومن هنا كان اختيارهم للأنوية العاطفية الجنسية بكل ما تحمله من عنف وديناميكية

وقدرة على الاحتجاج والرفض (وقد أعطوا هذه النقطة بعدا سياسيا بالإضافة لما لها من بعد جنسى) ومن هنا بدا اختيارهم هذا أكثر الأشياء قدرة على "الحفاظ على نورانية الروح ودعمها".

ومن هنا كان تمرد بريتون وصحبه على القوانين والقواعد الطبيعية فتركوا عنان أنفسهم لنزواتهم وأهوائهم ، منتقصين بذلك من قدر واقع أثبت عجزه ونقصانه ، ومن هنا أيضا كان تعاملهم المتعجرف مع موضوع الفيلم ورفضهم لأن يولوه أى احترام أو أن يعترفوا له بأى مكانة من الأهمية.

ويبدوا أن السينما تحمل بداخلها شيئا يجعلها قابلة لهجوم الأنوية العاطفية الجنسية ولكن هذا الشيء ذاته يجعل منها "اللغز الحديث المطلق الوحيد".

ويصف بريتون هذا الشيء بـ "الأعجوبة السينمائية" ، وهو بذلك يعنى القدرة العجيبة التى تمتلكها السينما من أجل خلق حالة فورية من الاندماج الكامل عند المشاهد حينما يمر المشاهد بلحظة حاسمة من لحظات المشاهدة تكون آسرة وغامضة بمكان بحيث تشبه اللحظة التى تلتقى فيها اليقظة والنوم. وهذه الأعجوبة مبنية على شيئين هامين: أولهما هو ما يتميز به الوهم السينمائى من طبيعة ملموسة ومحسوسة وثانيها هو ذلك الإحساس العجيب والذى يولد حالة الإظلام فى السينما، حينما توجد تلك الحالة من التناقض الغريب بين مجموعة الأشباح التى تتحرك على الشاشة فى مواجهة أشخاص حقيقيين من لحم ودم وقد تسمروا فى أماكنهم. وهكذا نكون قد وصلنا إلى الخطوة الثانية وهى تحقيق المعادلة التى تجمع فى شقيها بين الحلم والسينما.

كان السرياليون يهتمون للغاية بالحلم من حيث اتصاله بتكنيك التلقائية فى الإبداع الأدبى ، ولقد استمر هذا الاهتمام بالحلم وظهر واضحا فى الكتابات الأولى عن العلاقة بين السريالية والسينما (بأقلام آرتو Artoud وديسنوس Desnos وسوبو Soupault وجودال Goudal) وكان السؤال الذى يطرح نفسه هو ماهية العلاقة بين السينما والحلم.

في هذا الشأن يرى جاك برونيس Jacques Brunius أنه حتى عام ١٩٢٠ أو ما اقترب من هذا بقليل لم يكن الفيلم قادرا على تقديم الواقعية، وهو يقصد بالواقعية هنا "الإيهام بالواقع".

ويعزو برونيس هذا العجز إلى خبرات المشاهدين ، والى استخدام الأفلام فى ذلك الوقت للغة السينمائية بدائية يعوزها المهارة والتجربة. ولما كان الفيلم غير قادر على

تقديم الواقعية فقد كان بالتالى عاجزا عن تقديم الحلم "بشكل مقصود". فهو بذلك يشير إلى تقديم الفيلم للحلم بشكل غير مقصود. "ولكن كيف يكون ذلك؟".

إن دخول الصالة المظلمة لهو فى حد ذاته أشبه بإغلاق المرء لعينيه فيحس المرء بانعزاله عن الجمهور ويستسلم الجسد لإحساس بفقدان الهوية الذاتية ، بينما تتسلل الألحان الموسيقية الرتيبة إلى الآذان ، يتصلب العنق متخذا الوضع الذى يسمح للمرء بالمشاهدة ، وكل هذا يشبه ذهاب المرء للنوم. ثم أُنظر فى أمر العناوين الداخلية – لاحظ أننا نشاهد الآن فيلما صامتا–والتى تطل بحروفها البيضاء على المساحة السوداء فتذكِّر النفس برؤى المنام. وهكذا نرى أن تكنيك الفيلم هو بعينه الذى كان يذكرنا بالحلم أكثر مما كان يذكرنا بالواقع.

لا يحظى الترتيب الزمنى أو القيم الزمنية النسبية فى الفيلم بأى نصيب من الواقعية فى الفيلم. فعلى العكس من المسرح نجد أن الفيلم – مثله فى ذلك مثل الخاطر ومثل الحلم – ينفى بعض اللفتات والإيماءات فيترك بعضها على حاله ويضخم بعضا آخر ويحذف بعضا ثالثا ، كما أن الفيلم يسافر بنا عدة ساعات وينتقل عبر عدة فروق وكيلو مترات فى ثوان قليلة. وهو فى هذا يسرع أحيانا ويبطئ حينا ويقف فى مكان ما أو يعود إلى الوراء. وأظن أنه لا يمكن تخيل وجود مرآة أكثر صدقا من هذه فى التعبير عن الطريقة التى يعمل بها العقل البشرى.

لقد لعب شحوب الصورة السينمائية دورا كبيرا هو الآخر فى إحداث الأثر المذكور ، وهو ما يتحدث عنه جودال فى "السريالية والسينما" فيشير إلى أنه عند الاستيقاظ نرى فى الصور التى يولدها الخيال شحوبا دراميا مؤثرا ويزداد وقع هذا الشحوب على النفس نتيجة لقيام الحواس بوظيفتها فى أن تجعلنا ندرك ما بالواقع من حيوية وطمأنينة تبعث الراحة فى النفس ، إلا أنه عندما ننام تكون الحواس فى حالة من التبلد أو على الأقل هذا هو ما يبدو عندئذ ، ومن ثم يتلاشى التناقض بين الصور والواقع لأن الأولى هى التى تسود وتعم ، فنبدأ فى الإيمان بوجودها. وهكذا يخلص جودال Goudal إلى أن الفيلم هو عبارة عن "هلوسة واعية" وإلى أن جو الغاشية الذى يبدو في دار السينما يزيد من وقع الإحساس بلحظة التكشف وإدراك الحقيقة بشكل سريع ومباشر.

ويمضى برونيس في حديثه فيقول أنه فى حوالى عام ١٩٢٠ صارت السينما أكثر قدرة على استيعاب الواقعية وتقديمها للجمهور ، وذلك كنتيجة طبيعية للتطور الذى أدرك اللغة السينمائية المستخدمة. وعلى الرغم من هذا فلقد ظلت السينما هى أقل الفنون

قاطبة قدرة على تمثل الواقعية ، ومرجع هذا هو الصراع القائم بين "أمانة" التصوير السينمائى [فى نقل الواقع] و"خيانة" المونتاج لتلك الأمانة ، (ولقد شكل هذا الصراع موضوع فيلم "شرلوك الصغير" "Sherlock Junior" من إخراج كيتون فى عام ١٩٢٤). ولقد أهل هذا السينما لأن تقدم الحلم "بشكل مقصود" وذلك لأن الحلم فى السينما هو واقع اليقظة = التصوير السينمائى وقد اختلطت أجزاؤه ببعضها البعض كيفما اتفق = المونتاج.

أتى الصوت ليضيف بعدا جديدا إلى هذا الصراع وذلك لأنه – أى الصوت – يمكن استخدامه على نحو مزدوج ، فإذا كان استخدامه بشكل طبيعى فإن الصوت فى هذه الحالة يكون وسيلة لإبراز وتدعيم الأمانة التى يتميز بها التصوير السينمائى ، أما إذا كان استخدامه غير طبيعى بحيث لا تتفق الصورة المرئية مع الصوت المسموع ، فإن الصوت فى هذه الحالة يكون وسيلة لتوطيد دعائم "الخيانة" التى يقوم بها المونتاج. ولقد لفت هذا الدور المزدوج الذى يقوم به الصوت انتباه السينمائيين السرياليين فكان بالنسبة لهم من الأمور المثيرة والشيقة.

فطن السرياليون منذ الوهلة الأولى إلى العلاقة التى تربط اللغة السينمائية بالحلم ، حينما تكون الأولى وسيلة لاستحضار الثانى ، إلا أن تصورهم للأمر لم يذهب إلى ما هو أبعد من ذلك. وهكذا نرى شخصا كرينيه كلير Rene Clair وهو ينزلق إلى مصيدة الخلط بين عفوية وأتوماتيكية الخاطر من ناحية وطريقة التعبير عن هذا الخاطر من ناحية أخرى ، ثم لقد انتهى كلير إلى القول بأن التعقيدات التى تصاحب استخدام التكنيك السينمائى تحول بين الفنان السينمائى السريالى وبين تحقيق ما يرجوه من نجاح. ويعلق برونيس على الخطأ الذى ارتكبه كلير مشيرا إلى أن السرياليين لم ينكروا فى يوم من الأيام أن عملية التعبير عن اللاوعى (والذى يشكل الحلم جزءا منه) دائما ما كانت تتطلب فى المرحلة الثانية قدرا من التهذيب والصقل الواعى ، سواء اتخذ هذا التعبير شكلا شفهيا أو كتابيا أو عن طريق الفرشاة أو الكاميرا أو أى وسيلة أخرى من وسائل التعبير.

وفى حديثه عن فيلم كلب أندلسى نجد بونويل Bunuel يؤكد على أنه لا يهتم بشكل مباشر بالحلم أو بالأوتوماتزم ولكن ما يهمه هو أن يصف الطريقة التى تعمل بها الخواطر والانفعالات ، والتى تشكل نوعا من أنواع المزاج المجنون الذى يشبه فى بعده عن العقلانية حالة الحلم. وهنا تجدر الإشارة إلى حالة انتونين آرتو Antonin Artaud لما لها من أهمية بالنسبة لموضوعنا هذا. فالسيناريو الذى كتبه آرتو لفيلم "القوقعة البحرية

وبرجال الدين" (١٩٢٦) كان الهدف منه – على حد قوله – إثبات الطريقة التى يمكن من خلالها السيناريو سينمائى أن يتواجد مع ميكانيزم الحلم دون أن يتحول السيناريو إلى حلم فى حد ذاته. أما عيوب الفيلم فهى واضحة ، وتتمثل أكثر ما تتمثل فى "همجية الخواطر" عند آرتو والتى لم تكن مخرجة الفيلم جيرمين دولاك Germaine Dulac أمينة فى التعبير عنها (ولو أن آرتو كما يبدو كان متواطئا معها بعض الشىء فى هذا الأمر). فلقد اتهمها آرتو بالفشل فى التعبير عما كان يرمى إليه ومن ثم اعتقدت أن سيناريو آرتو غير المترابط عن عمد ليس سوى نوع من أنواع الحلم فكتبت فى مقدمة الفيلم "قام بالحلم انتوين آرتو" . ومن ناحية أخرى فلقد عجزت دولاك عن سبر أغوار بعض من الصور الخيالية عند آرتو ، ومثال على هذا صورة اللسان الذى يأخذ طوله فى النمو إلى ما لانهاية. إلا أن أفدح ما ارتكبته من أخطاء يتمثل فى استخدامها للإخراج المتمرق والمحكم بشكل أكثر من اللازم بالإضافة إلى مستوى التمثيل المبتذل.

وهكذا فإن المخرجة قد أخذت الصور عند آرتو فجردتها من كل ما بها من عنفوان وقلمت أظافرها ، وهو ما دفع بريتون إلى وصف الفيلم بأنه "مجرد تجربة استاطيقية" وفى مقاله "من الأفلام الصامتة إلى الأفلام الناطقة: مجد السينما وتدهورها" يلمح بنجامان فوندين Bengamin Fondane إلى أن الفيلم الصامت يحيط كل شىء فى الفيلم بجو من الغموض ، ويرى أن هذا يرجع إلى عدم وجود كلام منطوق فى الفيلم، فالاستغناء عن خدمات الكلمة المنطوقة فى الفيلم يستتبع بالضرورة الاستغناء عن خدمات المنطق الذى يمثل حجر الأساس لأى لغة. وهكذا نرى خاصية الحلم فى الفيلم قد زادت رسوخا بشكل أوتوماتيكى. ومن هنا نجد فوندين يؤيد فكرة أن التفسير الخاطئ يلعب دورا فى تشكيل التجربة السينمائية وهكذا فإنه قياسا على هذا المنطلق فإن الفيلم الناطق يجعل من هذا الأمر شيئا فى غاية الصعوبة ، وهو ما يحاول فونديه التغلب عليه عن طريق اقتراح استخدام الصوت والحوار فى الفيلم بشكل غير متوافق مع الصور المرئية. ولقد كان زملاء فوندين من السرياليين حريصين على أن يطبقوا هذه الأفكار بشكل عملى.. فمثلا نرى هذا فى فيلم "اللؤلؤة La Perle" (١٩٢٩) والذى أخرجه هنرى دارش Henri d'Arche ، فالسيناريو الذى كتبه جورج هوجنى George Hugnet ينص على أن تكون كل الأصوات المصاحبة للصورة "ترجمة خاطئة" لها أو "صوت مضاد" وهكذا نرى أن مشهد الاغتصاب فى الفيلم يصاحبه صوت باب يغلق بشدة ، وحينما تظهر قبلة على الشاشة نرى هذا مصحوبا بصوت عزف متوتر على الدف.

هذا الاستعمال الخاص للصوت فى الفيلم فى محاولة لعقد تشبيهات تعسفية ومصطنعة يمثل أصدق تمثيل مفهوم الصورة الشعرية عند بيير ريفيردى Reverdy Pierre وهو مفهوم يبلور الفكر السريالى بشكل تام ، فلقد قال ريفيردى أنه "كلما تباعدت العلاقات بين كينونتين تم استحضارهما سويا وكلما كان ذلك فى شكل مناسب، كان فى هذا دعم للصورة الشعرية وتقوية لها ، لأنها حينئذ ستحوى شحنة عاطفية أكبر وأعمق إدراكا لحقيقة الواقع الشعرى".

لم تأت الحرب العالمية الثانية لكى تقضى على النظرية السينمائية السريالية ولكنها فقط عطلتها لبعض الوقت. فما لبثت الحرب أن وضعت أوزارها حتى غرقت أوروبا بعد عام ١٩٤٥ فى طوفان من الأفلام الأمريكية التى قدمت أثناء فترة الحرب ولم تتمكن من أن تصل حينئذ إلى المشاهد الأوروبى. وهكذا بدأ عصر سيادة بعض الأنواع السينمائية التى لم يكن أحد قد تنبه إلى خطورتها من قبل مثلما يعرف باسم الفيلم الأسود . Film Noir وكما حدث في ١٩١٨ بدأت ثقافة سينمائية جديدة فى الخروج إلى النور من جديد ، وتشعبت إلى فرق تهدف إلى معالجة قضايا سينما هوليود الجماهيرية ، سواء كانت هذه القضايا أيديولوجية أو استاطيقية جمالية. ولقد كان ميلهم التليد إلى الأفلام الجماهيرية من الأمور ذات الفائدة الجمة بالنسبة لهم.

وعلى الرغم من كل هذا فلقد كان السرياليون في ذلك الوقت يشعرون بالتشاؤم تجاه السينما التجارية (وتجدر الإشارة هنا إلى أن هذا الشعور لم يكن من الأمور المجهولة بالنسبة للجيل الأول من السرياليين) ، وهو ما يشير إليه سوبو فى سينما الولايات المتحدة الأمريكية "Cinema U.S.A") ولم تكن نتيجة هذا التشاؤم سوى أن شعورا محموما بالرغبة فى تحقيق شيء قد ساد كل محاولات السرياليين لإعادة الحياة للفيلم السينمائى بشكل خلاق. ففى عام ١٩٥١ أكمل جورج جولدفاين Geoldfayn George وجيندريتش هيسلر Jindrich Heisler فيلمهما القصير "عرض سريالى Revue Surrealiste وبعد هذا بعام قدم ميشيل زيمباكا Michel Zimbacca وجان لوى بدوان Jean - Louis Bedouin فيلم "اختراع العالم du Monde L'Invention " ولقد كان ظهور أول مجلة سريالية مخصصة فقط للحديث عن السينما أكبر دليل على أهمية تلك المجموعة الجديدة من السرياليين ، وكان اسم المجلة هو "عصر السينما L'Age du Cinema" ، لاحظ أن محرريها الشبان كانوا ما يزالون فى "سن السينما" الذى يتحدث عنه بريتون ، ولقد صدرت من هذه المجلة خمسة أعداد خلال عام

١٩٥١ وكان الناشر هو ادونيس (واختصاره ادو كيرو Ado Kyrou) بينما شغل روبرت بنيون Robert Benyoun منصب رئيس التحرير ، أما هيئة التحرير فلقد تكونت من ايون دايفاس Ion Daifas وماكسيم دوكاس Maxime Ducasse وجورج جولدفاين وجورج كابلان George Kaplan و ج. ك لامبرت J.C. Lambert وجيرار ليجران Gerard Legrand.

أعرب المحررون منذ العدد الأول عن إيمانهم بأن للغة الحياة اليومية ولغة الفيلم السينمائى بعدا غيبيا يتصل بالأحلام ، كما أعربوا عن إيمانهم بالأنواع السينمائية التى لم تكن قد نالت حظها من الاهتمام بعد مثل الفيلم الخيالى Film Fantastique والميلودراما و الفيلم الأسود Film Noir وأفلام الرسوم المتحركة والأفلام التجريبية. أما العدد ٤/٥ من المجلة فلقد كان يقطر بالأفكار السريالية. كان هذا العدد هو قمة إنجازات الفكر السريالي في السينما ومن هنا كان المصدر الذى انبثقت عنه اهتمامات السرياليين – ما برز منها في الماضى وما هو آت فى المستقبل.

أما المحطة التالية التى توقف عندها السرياليون في محاولاتهم للإدلاء بدلوهم فى النظرية السينمائية فلقد تمثلت فى مجلة بوزيتيف Positif ، والتى بدأ السرياليون يسهمون في الكتابة فيها بداية من العدد العاشر فى سنة ١٩٥٤ (لاحظ أن Positif قد تأسست فى مايو ١٩٥٢) ، وكان من الكتاب السرياليين الذين ساهموا فيها ادو كيرو وريموند بورد Raymond Borde وروبرت بنايون وجوزيه بيير José Pierre وليجراند وجولدفاين. إلا أن مجلة Positif ليست بالجريدة السريالية ففيها نجد ألوانا مختلفة من تيارات اليسار الفرنسى كالماركسية والسريالية والليبرالية.

وحتى يومنا هذا فإن Positif تعرف نفسها على أنها تقف على طرفى نقيض مع مجلة كراسات السينما Cahiers du Cinema.

في مقال ذو لهجة هجومية لاذعة بعنوان "الإمبراطور عارى" يكتب بنيون عام ١٩٦٢ مهاجما أقطاب الموجة الجديدة أمثال تروفو Truffaur وشابرول Chabrol وجودار (وهذا الأخير ظل دائما عدو بينون اللدود) ، ثم يمضى الكاتب فيعرف لنا الخط الذى تنتهجه Positif فى سياستها:

"إننا لنربأ بأنفسنا عن الانزلاق فى فخ ذلك الحديث الطلى المنمق والذى يتناول السينما من وجهة نظر تكنيكية فقط ، كما إننا نرفض بشدة أن نضع قيودا على خيالنا بأى شكل من الأشكال وبحيث نحد من انطلاقه ، كما أننا سنستمر فى جعل الأفلام

موضعا لكل أنواع التشبيهات والمقارنات. أما عن نظرتنا للسينما فستتخذ لنا مقياسا في الحكم أساسه هو إدراك التوحد بين المضمون الفكري وما يغفله من شكل خارجي وفي نيتنا أيضا أن نقيم حدا فاصلا وواضحا بين الأسلوب الشخصي للفنان والعادات السلوكية المميزة للعصر، وسوف نعود إلى الفكرة الأولى عن "الكون الشخصي" والتي كان لمجلة "عصر السينما L'Age du Cinema" الفضل في رسوخها في الأذهان، وسيكون ردنا على أي محاولة لإثارة الحيرة والشك هو أن ندلي بدلونا في مجال التحليل والفحص في ثقة تامة وإيمان بالنفس، وهو تحليل لا يستجيب مطلقا لأي من دعاوى الأشكال الجديدة السائدة (الموضة)، وأن لم يحل هذا بينه وبين تقبل أشد أنواع التفسيرات جرأة وجموحا".

وعلى الرغم من أن السرياليين قد كشفوا عما بالسينما من قدرة على تصوير الحياة الداخلية للاوعي، إلا أن هذا الجانب لم يستخدم إلا بشكل نادر. فالأفلام السريالية تمثل أكثر المحاولات تماسكا ووعيا لإظهار هذا الجانب اللاواعي في عقولنا والذي طالما عانى من النسيان والإهمال. ومع هذا فإن الأفلام السريالية قليلة في عددها ومن ثم فلقد ألقيت مسئولية التعبير عن السريالية على كاهل سينما التيار السائد Cinema Mainstream وهي السينما التي تعبر عن الاتجاه أو التيار السائد في فترة أو في مكان ما. ومن خلال كتابات السرياليين في "عصر السينما L'Age du Cinema"، نلاحظ أنهم قد أخذوا على عاتقهم شرح كيفية قيام سينما التيار السائد بهذا الدور، ولقد أدت هذه المحاولات إلى قيام زادو كيروس بتأليف مرجعيه الهامين "السريالية في السينما Le Surrealisme au Cinema (1953" و ١٩٦٣) و"حب، جنس، وسينما "1957) Amour - Erotisme et Cinema و ١٩٦٧) (ولقد كتب مان راي في أحد المواضع معبرا عن إعجابه بنظرة كيرو الثاقبة والتي تجعله يرى السريالية في أي فيلم من الأفلام، والواقع أن كتب كيرو بالإضافة إلى كتب برونيس و ج.هـ ماتيوس J.H. Matthews هي المراجع الأصلية والأكثر ثقة بالنسبة لهذا الموضوع. ومن هنا يمكن القول أن سينما التيار السائد في هوليود يمكن لها أن تكون سريالية الطابع عن طريق إحدى وسيلتين: فإما أن يكون ذلك عن طريق الصدفة أو أن يأتي هذا نتيجة لاتفاق الفيلم مع السريالية في توجهاتها الأخلاقية.

ولقد رأينا من قبل كيف أن السريالية منذ الوهلة الأولى قد بدأت في اكتشاف كنوز من الشعر وخيالات العقل الباطن وسط أردأ وأسوأ أنواع البضاعة السينمائية أما بالنسبة

لما قدمته هوليود من أفلام أكثر جودة وأقل رداءة فإن السرياليين لم يعدموا الوسيلة فى هذا أيضا ، فلقد رأوا أن الفيلم يمكن أن يكون سرياليا في بعض لحظاته ، فعلى حد قول نورا ميترانى Nora Mitrani فإن المخرج ليس دائما هو السيد المتحكم فى كل ما يقوله الفيلم أو ينطق عنه ، ومن ثم فإننا نرى فى أحيان غير قليلة أن مشهدا ما فى الفيلم يأتى متفردا بذاته بحيث يبدو منفصلا عن موقعه في سياق أحداث الرواية. ويكون من أثر هذا المشهد المستقل بذاته أن يشعر المتفرج هو الآخر بشىء من الاغتراب عن الزمان والمكان ، وذلك لأن المعانى التى يحملها هذا المشهد تستمد قوتها من فجائية المشهد وما يحدثه من أثر يشبه الصدمة ، وللتدليل على صحة هذا القول تستشهد ميترانى بلقطة من فيلم "شارع اتجاه واحد" "one way street" لهوجو فريجونيس Fregonese Hugo حينما تغازل فتاة حسناء جيمس ماسون وهو نائم فتداعبه تحت أنفه بسمكة ، بدلا من أن تفعل ذلك باستخدام وردة مثلا. وترى ميترانى أن مخرجا على درجة أكبر من المهارة ما كان ليقبل وجود مثل هذا المشهد فى فيلمه ، لأنه مشهد "تنبعث منه رائحة الخيال بكل ما فيه من تشرد وعدم ترابط".

ونتيجة لما يحدثه مثل هذا المشهد من أثر فى نفوسنا فإننا سرعان ما نبدأ في النظر إلى الشخصيات على نحو آخر فنضعهم على مستوى شعرى خيالى آخر "ذلك أنه يسعدنا من وقت إلى آخر أن نرى الشخصيات وهى تعيش وفق إرادتها وتطيع ما يمليه عليها خيالها هى وليس ما يمليه عليها عقل المخرج وتفكيره". والسبب فى حدوث هذا قد يرجع إلى أن المخرج يعمل فى خياله فى بعض الأحيان (وهذا نادر) أو أن يفقد المخرج بعضا من سيطرته على الموقف ويعجز تفكيره المنطقى عن مساعدته فى الإمساك بزمام الأمور. والواقع أن مثل هذه الشطحات شائعة فى كثير من الأفلام والصدفة الموضوعية هى التى تسوق مثل هذه الشطحات إلينا. ويعلق جاك برونيس على هذا الأمر قائلا:

"نتيجة لتعدد المفردات والأدوات فى السينما فإنه يصعب على رجل واحد فقط أن يتحكم تحكما كاملا فى الصور والحركات والكلمات. وفى أحيان كثيرة نرى زمام الفيلم وهو يفلت من يد مبدع الفيلم وزملائه تماما كما لو كان سفينة تواجه عاصفة عاتية .. ولكن .. أو ليس تدخل الصدفة فى هذا الصراع أمرا مثيرا وجذابا؟"

(راجع ص ١٨٩ ، En Marge du Cinema Francais)

وفى نفس الوقت يمكن لصورة مستقلة بذاتها بدلا من مشهد كامل أن تقوم بعملية تغريب المتفرج عن المكان والزمان. ومن الصعب علينا أن نحدد ماهية الشىء الذى

يعكس صورة ما بعينها طاقة خاصة من الجاذبية المشحونة. ومن الطبيعى أن يختلف تأثير الصورة وفقا لاختلاف الأشخاص.

وإليكم أمثلة من بعض هذه الصور التى هزتنى شخصيا إلى درجة أنستنى السياق الذى وردت فيه:

آثار الأقدام فى الوحل والتى سرعان ما تمتلئ بالماء في فيلم (العملاق Giant لجورج ستفنز George Stevens ، ١٩٦٥). يد جريجورى بيك وهى تبحث عن وتقبض على صخرة فى الماء لكى يضرب بها روبرت ميتشوم فى فيلم Cape Fear اخراج ج. لى تومبسون J.Lea Thompson 1961 ، الزوجة الغاضبة التى تلقى بعلبة البودرة على المرآة ، فينتقم الزوج بأن يلقى على المرآة هو أيضا المسدس الذى كان يعده لقتل زوجته فى فيلم "قبلة أمام المرآة The Kiss before the Mirror" لجيمس وال James Whale 1933.

بل إن العمل داخل سينما التيار السائد يمكن أن يلتقى ويتواصل مع السريالية في توجهاته الأخلاقية. والتوجهات الأخلاقية عند السريالية تقوم على مفهوم شعرى أخلاقى ، فالسرياليون يرون أن الإنسان قد وضع نفسه ومن معه فى قيود اجتماعية وجنسية وعقلية ، وبالتالى فإن السريالية تهدف إلى تحطيم كل تلك القيود وخلق عالم جديد تكون للرغبة فيه الكلمة الأولى والأخيرة. ومن هذا المنطلق دأب السرياليون على مهاجمة الاستخدام الزائد للعقل والمنطق وحاولوا استعادة التوازن العقلى عن طريق التوسل بالأشكال اللاواعية للمعرفة كالصدفة الموضوعية والمزاح الأسود واللعب والأحلام والخيال الشعرى.

وكان احتفاؤهم أكبر ما يكون بما يعرف بالحب المجنون Amour Fou وهم بهذا يعنون العاطفة الجياشة التى تدفع زوجا من المحبين إلى الخروج عن القوانين والأعراف تمرداً منهما على مجتمع غاشم يحول بينهما وبين تحقيق رغباتهما. أما من المنظور السياسى فلقد كان السرياليون أنفسهم يتجهون إلى الفوضوية والماركسية اللينينية والتروتسكية والاشتراكية المثالية (اليوتوبية).

وجوهر السريالية هو اللجوء إلى الخيال وإعطاء الواقع صبغة جديدة عن طريق مزجه بالخيال. ومع هذا فيجب علينا التفريق بين الخيال وبين مفهوم آخر يمت له بالقرابة وهو مفهوم الفانتازى. فكيرو يربط بين الفانتازى وأى تفسير دينى وصوفى للظواهر الخارقة للطبيعة ، ومن ثم فإن هذا المفهوم يرتبط بأشياء غير أرضية كالملائكة

والحياة بعد الموت والروحانية والابتعاد عن الواقع. أما مفهوم الخيال فيرتبط بالدنيوية والمادية والتعبير عن اللاوعى والرغبات "الوجود الكامل" للإنسان.

وسينما التيار تقترب من السريالية أكثر ما تكون في الناحية الأخلاقية من حيث تعبيرها عن الحب. وهو ما يعبر عنه بريتون فيقول:

"إن أكثر الأشياء خصوصية فى الكاميرا هى بلا شك تلك القدرة على إعطاء قوى الحب شكلا ملموسا ، فعلى الرغم من كل شيء فإن هذه القوى تظل ضعيفة فى الكتب وذلك يرجع فقط إلى أنه لا يوجد فيها – أى الكتب – شيء يمكنه أن ينقل لنا ما فى نظرة عين من إغراء أو حزن ولا يمكنها أن تنقل لنا ذلك الإحساس الرائع الذى يصيب الإنسان فى بعض الأحيان بما يشبه الدوار".

وبالطبع فإن عجز الفنون التشكيلية وقلة حيلتها فى هذا المجال من الأمور المسلم بها . وفى اعتقادى أنه ليس بوسع الرسام أن ينقل لنا صورة القبلة بكل ما فيها من حرارة وسخونة. لذا فإن السينما هى الوحيدة التى تقدر على بسط نفوذها على هذا المجال ، وفى هذا فقط ما يكفى لأن ندخلها فى شعائر التقديس.

أما فكرة الرجل والمرأة الذى جعل كل منهما من الآخر هدفا لشبقه ورغبته والذى يجمعهما ببعضهما الحب الجنونى الصاخب ، وذلك في تحد واضح لمجتمع ظالم يتآمر لكى يفرق بينهما ويضع قيودا على عواطفهما ، أقول إن هذه الفكرة التى تميز مفهوم الحب المجنون عند السرياليين هى كما نرى تمثل رفضا للمفاهيم التحرَرية بنفس القدر الذى تمثل به رفضا للمفهوم المسيحى عن الخطيئة.

ويعد فيلم العصر الذهبى حتى الآن أصدق تعبير عن الحب المجنون، وإن كانت بعض الأفلام التجارية قد اقتربت منه إلى حد كبير، ونذكر – من هذه الأفلام Seventh Heaven لفرانك بورزاج (١٩٢٧) و You only live once لـ Fritz Lang (1937) و Dark Passage لـ Delmer (1974) و Claro de Montagris لـ Henri Decoin (1952) و Died a Thausand لـ Stuart Heisler (1955).

ومن هنا نرى أن الجمع بين الحب والشهوانية خاصية ينفرد بها مفهوم الحب المجنون عند السرياليين وذلك على حد قول كيرو الذى يرى أن هذا الجمع لا يوجد في أى مكان آخر . فإذا وجد الحب لا توجد الشهوانية والعكس صحيح . فإذا لم يكتمل اجتماع هذين الشقين فإن الفيلم لا يكون له أى أهمية بالنسبة لسريالي مثله (راجع مقالة "الشهوانية = الحب). وفى عام ١٩٦٤ كتبت نيللى كبلان مطالبة بوجود مخرجة مسلحة بكاميرا لكى تحطم احتكار الرجال لإخراج الأفلام الجنسية (راجع مقال "على مائدة

المحاربين"). والواقع أن الحب المجنون ذو الطابع الارتقائى والذى يحمل فى جوهره نوعا من الانتخاب يعلى من شأن المرأة. وفى السينما كان هذا يعنى تقديس نجمات السينما (راجع جاك ريجو Jacques Rigaut ومقاله عن ماى مورای Mae Murray وراجع أيضا مقال جوزيف كورنيل:

(Enchanted Warderer Excerpt from a Jaurney Album for Hedy Lammor

ولقد فعل كورنيل Cornell هذا فى فيلم Rose Habart. كما أن السرياليين قد وضعوا بطلات الروايات الأدبية فى مرتبة التقديس أيضا ، ومثال على ذلك شخصية ماتيلدا Matilda التى أبدعها M.G.Lewis) ، وكاترين التى أبدعتها اميلى برونتى Bronte Emily وشخصية جراديفا Gradiva من إبداع جنيس، ولعل فيلم Absolute Love of Malombra : Darking" مثال جيد على مظاهر هذا التقديس السينمائى.

مازالت الأفكار السريالية عن السينما فى حاجة إلى مزيد من الاكتشاف. وبالنسبة للسرياليين فإن الفيلم السينمائى هو أصدق تمثيل للغة العقل ذات بعدين واع وغير واع واللغة السينمائية والإيهام التصويرى هما أقرب الأشياء شبها بعملية التفكير، إلا أن هذا لا يبدو واضحا بشكل مباشر إلا فى الفيلم السريالى ، وهذا لا يبعد باقى أنواع السينما من الميدان ، حتى وإن شاب هذه الأنواع بعض القصور ، وذلك لأن التفكير الواعى والتفكير اللاواعى يستمدان وجودهما من بعضهما البعض ، وحتى أكثر الأفلام اعتمادا على الوعى لا يخلو من بعد لاواع فى تركيبه ، والطرق التقليدية الموضوعية فى تحليل الفيلم تتطرق فقط إلى تحليل الخصائص الظاهرة فى الفيلم. ويتم النظر إلى المضمون الظاهرى باعتباره تمثيلا لنوع من أنواع السينما أو باعتباره ذو وظيفة شكلية فقط أو باعتباره تمثيلا على عبقرية الفرد الذى أبدع الفيلم. وهكذا نرى أنه باستعمال الرغبة كما تتجلى فى الخيال الشعرى من أجل استحضار الأعماق الخفية للفيلم – بالتحدث إليه وعنه بنفس الطريقة التى "يتحدث بها فعلا" – تمكن السرياليون من الإفلات من قبضة هذه النظم البورجوازية. ومن أجل هذا الغرض استخرج السرياليون من الفيلم ما احتاجوه من دلائل شعرية – ولم يجدوا صعوبة فى هذا فقد كانت أمامهم – وتجاهلوا كل ما لم يجدوا فيه فائدة لهم. وهكذا تم تجاوز خطأ التفكير فى السريالية باعتبارها بناءة أو هدامة. وذلك لأنه فى نظرياتهم عن السينما وتطبيقاتهم عليها وصل السرياليون إلى النقطة التى لم يعد فيها الهدم أو البناء على النقيض من بعضهما البعض فلقد أصبح الهدم بناءا وصار التأمل نوعا من أنواع الفعل.

[٧]

فيما يتعلق بالتفسير الزائف لمشروعنا .. والمنتشر بسخف بين جمهور العامة.

تصريح ٢٧ يناير (كانون الثاني) ١٩٢٥*

فيما يتعلق بالتفسير الزائف لمشروعنا ، والمنتشر بسخف بين جمهور العامة.

إلى جميع القطاعات الناعقة للنقد المعاصر (الأدبية ، الدرامية الفلسفية ، التأويلية، وحتى اللاهوتية).

نتوجه بما يلى/

١- ليست لنا علاقة بالأدب

إلا أننا متمكنون فعلا ، عند الضرورة من الاستفادة منه كأى شخص آخر.

٢- السريالية ليست أداة تعبير جديدة وليست الأداة الأسهل ، ولا حتى ميتافيزيقا الشعر. إنها أداة التحرر الكلى للعقل ولما يشابهه.

٣- إننا مصممون على القيام بثورة.

٤- لقد ربطنا كلمة السريالية بكلمة الثورة ، فقط لنظهر الطابع اللامبالى والمنفصل ، وحتى اليائس كليا لهذه الثورة.

٥- إننا لا نزعم بتغيير أخلاق الناس ، وإنما فى نيتنا أن نظهر هشاشة الفكر وعلى أى أسس مزعزعة ، وأى كهوف قد بنينا بيوتنا المهتزة ؟

٦- إننا نقذف بهذا التحذير الرسمى بوجه المجتمع / حاذروا انحرافاتكم وزلاتكم ، فإننا لن نغفل واحدة.

٧- سيجدنا المجتمع ، منتظرين ، عند أى انعطافه في فكره.

٨- إننا متخصصون بالتمرد.

وليست هناك أية وسيلة قتال، لا نستطيع - عند الضرورة - استخدامها .

٩- إننا نقول للعالم الغربى بالأخص / السريالية موجودة. وما ياء النسبة هذه ism المرتبطة بنا؟ السريالية ليست شكلا شعريا. إنها صرخة الذهن فى حالة نكوص إلى ذاته ، وإنها مصممة على تحطيم أغلاله ، حتى إذا تطلب ذلك استخدام الفؤوس.

---

* عن مجلة الرغبة الإباحية "العدد الأول" يناير ١٩٧٣. باريس.

توقيع /

اراغون ، ارتو ، جاك بارون ، جوى بوسكيه ، بوافار ، بريتون ، كاريف ، روبير ديسنو ، ايلوار ، ماكس ارنست ، ثيودور فرانكيل ، جيرارد ، ميشيل ليريس ، ليبور ، لوبيك، جورج مالكين ، اندريه ماسون ، ماكس موريس ، بيير نافييه ، مارسيل تول ، بنجامان بيريه ، ريموند كيلو ، فيليب سوبو ، ديديه مونييم ، رولاند توال.

انطونان آرتو:

خطاب إلى البابا*

لست أنت الذى تعترف ، أيها البابا ، وإنما نحن. فما عليك إلا أن تفهمنا.

ودع الكاثوليكية تفهمنا أيضا.

فباسم العائلة والوطن، إنك تحفز على بيع الأنفس/ تلك الطواحين الطليقة للأجساد.

نحن نمتلك ممرات كافية للعبور بين أرواحنا وأجسادنا.

ونمتلك مسافات كافية لنغطى أكثر مما تضع قساوستك جلادى عميرة من أكوام المذاهب التى لا تنقطع ، تلك التى تدعم كل مخصى العالم الليبرالى بينهم وبيننا.

فبالنسبة لكاثوليكيتك فإن إلهك المسيحى ، والذى هو لا يختلف عن غيره من الآلهة، محمل بكل الشرور.

١ - فإنك قد وضعته فى جيبك.

٢ - نحن لا نعير أدنى أهمية إلى قوانينكم الدينية ، فهارسكم ، وخطاياكم ، واعترافاتكم وقساوستكم. إننا نفكر بحرب جديدة / حرب عليك أيها البابا .. أيها الكلب.

فمن قمة إلى قعر رومانيتك المقنعة ، فإن الشىء الذى ينتصر هو كراهية الحقائق المباشرة للروح ، ذلك اللهب الذى يحترق فى الدماغ.

ليست هناك ثمة إله ولا كتاب مقدس ولا إنجيل وليست هناك كلمات لتوقف العقل.

نحن لا ننتمى إلى هذا العالم. أيها البابا ، أيها المرتبط بهذا العالم ، لا الأرض ولا الإله يتكلم من خلالك.

فالعالم جحيم الروح.

أيها البابا الملتوى ، أيها البابا الغريب عن النفس.

دعنا ننغمس فى أجسادنا وأترك أنفسنا.

ضمن أنفسنا.

نحن لا نبتغى حافة مبضعك المنور.

---

* كتب آرتو هذا الخطاب عام ١٩٢٥ ونقلته عن مجلة "الرغبة الإباحية" العدد الأول. يناير ١٩٧٣.

فضيحة الشعراء*

إذا بحثنا عن المعنى الأصلى للشعر ، الذى أصبحت تخفيه اليوم بهارج المجتمع التى لا تحصى ، نلاحظ أنه النفس الحقيقى للإنسان. إنه منبع كل معرفة بل إن هذه المعرفة نفسها فى مظهرها الأنقى. فى الشعر ، تتكاثف كل الحياة الروحية للإنسانية. إنه أرض أبدا خصبة ، تحفظ إلى الأبد ذخرا من البلور الشفاف وحصاد الغد. ألوهية وصية ذات ألف وجه ، يسمى حب هنا ، وحرية هناك وعلم هنالك. الشعر يظل كلى القدرة ، إنه يغلى غليانا فى رواية الإسكيمو الأسطورية، يتفجر فى رسالة حب ، يرش ، برشاشه ، فصيلة تنفيذ الإعدام التى ترمى برصاصها ،العامل عند لفظة نفس الثورة الاجتماعية الأخير ، نفس الحرية ، تتألق شرارته فى اكتشاف العالم ، تخور قواه ، وقد نزف دمه ، حتى فى أغبى ما ينتج باسمه.

إن ذكراه ، مدحا يود أن يكون رثاء ، تبرز حتى فى الكلمات المحنطة للقس ، معتاله الذى يستمع إليه المؤمن أصم أبكم بحثا عن الشعر فى قبر العقيدة ، حيث لم يعد الشعر سوى غبار كاذب. إن مشنعيه ، قساوسة حقا أو زورا ، أكثر نفاقا من كهنوت كل الكنائس ، شهود زور فى كل الأزمنة ، يتهمونه بأنه وسيلة تملص وهروب أمام الواقع وكأنه ليس الواقع نفسه ، جوهره وتمجيده.

لكن ، بما أنهم أعجز من أن يروا الواقع فى كليته وفى علاقته المعقدة ، لا يريدون رؤيته في مظهره الأكثر مباشرة والأكثر دناءة. إنهم لا يرون سوى الزنا دون أن يعرفوا الحب. يرون قاذفة القنابل دون أن يتذكروا إيكاروس (رجل أسطورى تخلص من سجنه بصنع جناحين والطير بهما) ، يقرءون رواية المغامرات دون أن يفهموا الصبوة الشعرية الدائمة البسيطة والعميقة التى تطمح إلى إرضائها عبثا. إنهم يحتقرون الحلم لحساب واقعهم وكأن الحلم لم يكن أحد أوجهه الأكثر إثارة ، يمجدون الفعل على حساب التأمل وكأن الأول بدون الثانى ليس مجرد رياضة عديمة القيمة ككل رياضة. قديما كانوا

* BENJAMIN PERET. LE DESHONNEUR DES POETES. Mexico 1945

عن مجلة "الرغبة الإباحية" العدد الأول ٢٥ ديسمبر ١٩٨٠. الإصدار الجديد. باريس ترجمة عبد القادر الجنابى.

يقابلون الروح بالمادة، إلههم بالإنسان ، واليوم يدافعون عن المادة ضد الروح.

فى الواقع إنما يحقدون على الحدث دفاعا عن العقل دون أن يذكروا أنى يتدفق هذا العقل.

لأعداء الشعر ، على مر العصور ، وساوس تحدثهم بإخضاعه إلى غاياتهم المباشرة ، بسحقه تحت إلاههم أو ، أخيرا ، بشدة بقيود الألوهية الجديدة السمراء أو "الحمراء" – الحمراء ، السمراء ، لون الدم المجفف – ألوهية تفوق سابقتها قسوة وفظاظة ، إن الحياة والثقافة ، عندهم تتلخصان فى المفيد وفى غير المفيد ، مع الإضمار بأن المفيد يأخذ شكل معول يستعمل لصالحهم. الشعر ، بالنسبة إليهم ، لا يعدو أن يكون ترف الغنى أرستقراطيا أو صيرفيا ، وإذا أردت أن يكون "مفيدا" للجماهير ، عليه أن يخضع إلى قدر الفنون "المطبقة" فنون "الزخرفة" ، الفنون "المنزلية" ، الخ.

بيد أنهم يشعرون بالغريزة ، إن الشعر هو نقطة الارتكاز التى كان ينشدها ارخميدس ، ويخشون أن العالم إذا رفع سوف يسقط على رؤوسهم. وهذا يفسر طموحهم إلى تحقيره، إلى تجريده من كل فاعلية ، من كل قيمة عظيمة ، لإعطائه دورا مؤاسيا ، نفاقا هو دور الراهبة. على أنه لا ينبغى للشاعر أن يغذى عند الآخرين رجاء وهميا، إنسانيا كان أم سماويا ، ولا أن يعجز الأذهان يحقنها بثقة غير محدودة فى أب أو قائد يصبح كل نقد يوجه إليه تدنيسا. بل ، بالعكس ، عليه هو أن يتكلم الكلام المدنس دوما والسباب المستمر.

على الشاعر أولا أن يعى طبيعته ومكانته فى العالم ، وعليه ، كمكتشف لا يعتبر الاكتشاف سوى وسيلة لبلوغ اكتشاف جديد، أن يكافح بدون هوادة الآلهة الشالة الواقفة وقفة العنيد لإبقاء الإنسان على عبوديته حيال القوى الاجتماعية والألوهية المتضافرة والمكتملة. سيكون إذن ، ثوريا ، لكن ليس من أولئك الذين يعارضون طاغية اليوم ، المشؤوم فى نظرهم لأنه لا يرعى مصالحهم ، ليمدحوا كمال ظالم الغد الذى نصبوا أنفسهم خدما له. كلا ، إن الشاعر يناضل ضد كل اضطهاد. اضطهاد الإنسان للإنسان أولا واضطهاد فكر الإنسان من العقائد الدينية ، الفلسفية والاجتماعية. يناضل لكى يبلغ الإنسان معرفة نفسه ومعرفة الكون معرفة كاملة. ولا ينجم عن ذلك أن الشاعر يرغب فى جعل الشعر فى خدمة عمل سياسى ولو كان ثوريا. بيد أن شاعريته تجعل منه ثوريا ، عليه أن يناضل فى كل ميدان. فى ميدان الشعر بوسائل خاصة بالشعر ، وفى ميدان العمل الاجتماعى ، دون أن يخلط ، أبدا ، ميدانى العمل. وإلا أعاد الالتباس الذى ينبغى

تنديده ، ومن ثم يبطل أن يكون شاعرا ، أى ثوريا.

إن الحروب مثل الحرب التى نقاسيها ، ليست ممكنة إلا بفضل تضافر كل قوى الارتداد ، إنها تعنى ، فيما تعنى ، توقف التقدم الثقافى الذى تحبطه هذه القوى الارتدادية المهددة من طرف الثقافة.

إن هذا لأوضح من أن نلحّ عليه. عن هذه الهزيمة المؤقتة للثقافة ، ينجم حتما انتصار روح الرجعية ، وفى مقدمة ذلك انتصار الظلامية الدينية وهى التتويج الضرورى لكل الرجعيات. يجب أن نعود إلى أمد بعيد فى التاريخ لنجد حقبة توكل فيها رؤساء الدول على الله ، على العناية الإلهية ، الخ. كما يفعلون الآن. لا يكاد تشرشل يلقى خطابا واحدا دون الاستعاذة بالله وكذلك روزفلت. ديجول يستظل بصليب اللورين ، هتلر لا يفتأ يستند على العناية الإلهية ، والكهنة على اختلاف كنائسهم يشكرون الرب من الصباح إلى المساء على جوده عليهم بستالين.

إن موقفهم ليس مظهر شذوذ وإنما تكريس حركة ارتدادية عامة، وفى الوقت ذاته تعبير عن هلعهم. لقد كان خوارنة فرنسا إبان الحرب السابقة يصرحون بأبهة أن الله ليس ألمانيا، فى حين أن رفاقهم فى الدين على الجهة الأخرى من الراين كانوا يطالبون له بالجنسية الجرمانية. كما أنه لم يسبق لكنائس فرنسا مثلا ، أن عرفت عددا من المصلين يضاهى عدد الذين يترددون عليها منذ نشوب الحرب الراهنة (العالمية الثانية). ما هو مأتى انبعاث الايمان هذا؟ أولا ،اليأس الذى تسببه الحرب والبؤس العام. لم يعد الإنسان يرى أى مخرج على الأرض لوضعه الشنيع أو لا يرى بعد ، ويبحث فى سماء وهمية عن عزاء لمصائبه المادية التى تفاقمت من جراء الحرب بصورة مهولة. ولئن كانت شروط الإنسانية المادية ، التى أحدثت الوهم الدينى المعزى ، ملطفة ، فى حقبة عدم الاستقرار المسماة سلما ، فإنها لم تنقرض وظلت تطالب بإرضاء حاسم.

كان المجتمع يشهد انحلال الأسطورة الدينية البطىء ، دون أن يجد له بديلا غير سكارين.

مدنية الوطن أو الزعيم.

إن البعض ، أمام هذه البدائل الوهمية ، بفضل الحرب وشروط تطورها يبقون فى حيرة ، بدون أى ملاذ سوى مجرد الرجوع إلى الإيمان الدينى. إن الذين وجدوا هذه البدائل غير كافية وعتيقة ، قد فتشوا إما عن إبدالها بمواد أسطورية جديدة وإما عن إحياء الأساطير القديمة. ومن ثم التأليه العام فى العالم، للمسيحية من جهة وللوطن والزعيم

من جهة أخرى.

لكن الوطن والزعيم مثل الدين ، الذى هما أخوان له ، ومنافسان فى الوقت ذاته ، لم يعد لهما الآن وسيلة للسيطرة على العقول سوى وسائل الإجبار. إن انتصارهم الراهن نتيجة سياسة النعامة ، لا يعبر البتة عن انتصارهم الباهر بل هو نذير نهايتهم المداهمة.

انبعاث الله ، الوطن والزعيم هو أيضا نتيجة التشويش الأقصى المستولى على العقول الذى ولدته الحرب. ورعاه المستفيدون منه، وبالتالى فإن الاختمار الذهنى الذى ولده هذا الوضع بقى بقدر الاستسلام إلى التيار ، ارتداديا تماما ، ومطبوعا بضارب سلبى.

إن منتجات هذا الاختمار تظل رجعية ، سواء كانت "شعر" دعاية فاشستية أم مضادة للفاشية أم تمجيدا دينيا. أنها بمثابة المواد المثيرة للشهوة الجنسية التى يتناولها العجائز ، فهى لا تعيد للمجتمع قوة عابرة إلا لتسحقه سحقا أفضل.

هؤلاء "الشعراء" لا يشبهون في شئ الفكر المبدع الذى تميز به ثوريو ١٧٩٤ (بفرنسا) أو ثوريو روسيا ١٩١٧ ، مثلا ، ولا فكر المتصوفين أو الهراطقة في القرون الوسطى ، إذ أن مهمتهم هى إحداث حماس زائف لدى الجماهير ، بينما كان أولئك الثوريون والمتصوفون نتيجة حماس جماعى فعلى وعميق ، كان كلامهم ترجمة له. كانوا إذن يعبرون عن تفكير وأمل شعب بأكمله متشبع بنفس الأسطورة أو بحركة نفس الاندفاع ، فى حين أن "الشعر" الدعائى يصبو إلى إرجاع القليل من الحياة إلى أسطورة تلفظ آخر أنفاسها. فهو ، كأناشيد مدنية ، له نفس المهمة التنويمية لمعلميه الدينيين الذين ورث عنهم مباشرة وظيفتهم المحافظة ، فلئن كان الشعر الأسطورى ثم الصوفى يخلق الألوهية فإن النشيد الدينى لا يعدو أن يستغل هذه الألوهية. كذلك فإن ثائر العام الثاني (للثورة الفرنسية) أو ثائر ١٩١٧ كان يخلق المجتمع الجديد بينما الوطنى والستالينى اليوم يستغلان ذلك المجتمع.

إن مقابلة ثوار العام الثاني وعام ١٩١٧ بمتصوفة القرون الوسطى لا تعنى البتة أننا نضعهم على نفس الأرضية ، لكن الفصيل الأول ، بمحاولتهم إنزال فردوس الدين الوهمى على الأرض يبدون نفس الصيرورة السيكولوجية التى نكتشفها عند الفصيل الثانى. بيد أنه ينبغى أن نميز بين المتصوفين الذين ينزعون رغم إرادتهم إلى تعزيز الأسطورة ويهيئون بشكل لاإرداى الشروط التى تؤدى إلى اختزال الأسطورة إلى عقيدة (دوجما) دينية ، وبين الهراطقة الذين ظل دورهم الفكرى والاجتماعى ثوريا على الدوام،

إذ أنه يضع موضع الشك ، المبادئ التى ترتكز عليها الأسطورة لتتحنط وتصبح عقيدة (دوجما). فلئن كان المتصوف الأرثوذكسى (ولكن هل يمكن الحديث عن متصوفين أرثوذكس؟) يعبر عن تقليد نسبى ، فإن الهرطقى بالمقابل يعبر عن معارضة حيال المجتمع الذى يعيش فيه.

لم يسبق إذن من يستحق نفس الحكم الذى نخص به فرسان الوطن والزعيم إلا القساوسة ، إذ أنهم يشاطرونهم نفس المهمة الطفيلية حيال الأسطورة. ولا أريد مثالا على ما سبق سوى ذلك الكراس الصغير الذى صدر أخيرا فى "ريو دى جانيرو" بعنوان "شرف الشعراء" والذى يحتوى على مختارات شعرية نشرت سرا فى باريس أثناء الاحتلال النازى. ليس فى هذه المختارات قصيدة واحدة تتجاوز المستوى الغنائى الذى يميز الإعلان الصيدلى.

وليس من باب الصدف أن معظم مؤلفيها قد اعتقدوا أنه عليهم الرجوع إلى القافية والبحور الشعرية الكلاسيكية. فالشكل والمضمون يحتفظان حتما بعلاقة جد وثيقة ، وفى هذه "الأبيات" يتفاعلان تفاعلا يؤدى بهما إلى سباق جنونى نحو أسفل درجات الرجعية. إنه لذو دلالة كبرى أن معظم هذه النصوص تجمع جمعا وثيقا بين المسيحية والقومية وكأن أصحابها أرادوا أن يبينوا أن العقيدة الدينية والعقيدة القومية تنبعان من نفس المنبع، ولهما نفس الوظيفة الاجتماعية. حتى عنوان الكراس "شرف الشعراء" ، معتبرا بالنظر إلى محتواه ، يأخذ معنى غريبا عن كل شعر.

يتمثل شرف هؤلاء "الشعراء" ، عند آخر التحليل ، فى أنهم يبطلون أن يكونوا شعراء ليصبحوا وكلاء إعلان. (....)

أراغون المعتاد على الطاعة العمياء والبخور الستالينيين لم ينجح نجاح "الشاعرين" الأولين (*) فى التوحيد بين الله والوطن. فهو لا يمجد الله إلا تملصا ، إن صح التعبير ، ولا نظفر إلا بنص يحسده عليه صاحب الأنشودة الإذاعية الفرنسية.

UN MEUBLE SIGNE LEVITAN EST GARANTI POUR LONGTEMPS.

(إعلان يقول أثاث من صنع ليفيتان مضمون لزمن طويل).

(*) هنا مقطع لم ير الجنابى ضرورة ترجمته ، ويتحدث فيه بيريه عن الشاعرين ارماسون وبيير ايمانويل ، ويورد نماذج من "شعرهما" .. إلا أن الجنابى يصفهما بالكلبين .. وكنت أود أن أحصل على النص الأصلى لتكملة هذا الفراغ ، ولم أتمكن ، فاكتفيت بترجمة الجنابى.

لكن ايلوار، الوحيد بين كل المشتركين فى هذا الكراس الذى كان شاعرا يوما ما، هو الذى نجح فى كتابة الترتيل المدنى الأكثر اكتمالا.

فوق كلبى النهم والرقيق
فوق أذنيه المنتصبتين
فوق ساقه الرعناء
أكتب اسمك.

فوق مقفز بابى
فوق الأشياء المألوفة
فوق موجة النار المباركة
أكتب اسمك ...

يمكن أن نلاحظ عرضا أن الشكل الترتيلى بارز بوضوح فى أغلبية هذه "القصائد"، لا ريب أن ذلك ناتج عن فكرة الشعرية والانتحاب التى يفترضها هذا الشكل وعن التذوق الانحرافى للشفاء الذى ينزع الترتيل المسيحى إلى تمجيده لاستحقاق النعيم السماوى. حتى أراغون وايلوار الملحدين قديما، ظنا أن عليهما استحضار "القديسين والأنبياء" واللجوء إلى الترتيل، للاستجابة إلى الشعار المشهور "الخوارنة معا" بلا شك.

فى الواقع أن جميع المشتركين فى هذا الكراس ينطلقون دون أن يقروا بذلك، لا سرا ولا جهرا، من خطأ ارتكبه "جيبيوم ابوللينير" ويضخمونه. لقد أراد ابولينير أن يعتبر الحرب موضوعا شعريا. لكن إذا كان يمكن للحرب، بصفتها صراعا مجردا من كل روح قومية، أن تبقى عند اللزوم موضوعا شعريا، فإن الأمر يختلف تماما عندما نكون أمام شعار قومى، حتى ولو كان الوطن المعتبر متعرضا إلى اضطهاد وحشى على يد النازيين مثل فرنسا. ذلك أن طرد العدو الجائر والدعاية اللازمة لذلك يعودان إلى العمل السياسى، الاجتماعى أو العسكرى، حسب مباشرة هذه المهمة بطريقة أو بأخرى.

وفى كل الحالات للشعر أن يتدخل فى هذه القضية إلا بطريقته الخاصة، بمدلوله الثقافى نفسه، حتى ولو وجب على الشعراء أن يشاركوا بصفتهم ثوريين فى دحر الخصم النازى بطرق ثورية، دون أن ينسوا أبدا أن هذا الاضطهاد يطابق أمنية معلنة أو مخفية

لدى جميع الأعداء – أعداء الداخل أولا ثم الأعداء الأجانب – أعداء الشعر مفهوما كتحرير شامل للروح الإنسانية. ذلك أن الشعر ، كى نحاكى ماركس ، ليس له وطن فهو يضرب بجذوره فى جميع الأزمنة وجميع الأماكن.

إن الحديث يطول عن الحرية التى كثيرا ما وردت في تلك الصفحات. أولا عن أية حرية يتكلمون ؟ ترى عن حرية عدد ضئيل فى استغلال مجموع السكان ، أم عن حرية هؤلاء السكان فى الانتقام من هذه القلة ذات الامتيازات ؟ أهى حرية المؤمنين فى فرض إلههم وأخلاقهم على المجتمع برمته؟ أم هى حرية هذا المجتمع فى رفض الله ومسح فلسفته وأخلاقه؟ الحرية تشبه "شراقة هواء" على حد قول اندريه بروتون ، وكى تؤدى شراقة الهواء هذه دورها عليها أولا أن تذهب بكل روائح الماضى العفنة التى يعج بها هذا الكراس. مادامت أشباح الدين والوطن المؤذية تصدم المجال الاجتماعى والفكرى، أيا كان القناع الذى تستتر خلفه ، لا يمكن تصور أية حرية. أن الطرد المسبق لهذه الأشباح شرط من الشروط الرئيسية لبداية عهد جديد.

وكل قصيدة تمجد "حرية" غير محددة قصدا ، عندما لا تكون موسومة بصفات دينية أو قومية ، تبطل أولا أن تكون قصيدة ، وبالتالى تشكل حاجزا فى طريق التحرر الكامل للإنسان، إذ أنها تغالط هنا الإنسان عندما تشير عليه بـ"حرية" تخفى قيودا جديدة. وعلى النقيض ، إن نفسا من الحرية الكاملة والفاعلة تتصاعد من كل قصيدة أصلية ، حتى وإن لم ترد هذه الحرية فى مظهرها السياسى أو الاجتماعى ، ومن ثم فإنها تسهم فى التحرر الفعلى للإنسان.

أندريه بروتون

كلمة فى مؤتمر الكتاب

ليس من قبيل الصدفة ، حقاً ، أن نجتمع فى شهر حزيران ١٩٣٥ فى هذه القاعة ، وأن يدور ، لأول مرة فى باريس نقاش كهذا. وهذا النقاش لا جدوى من محاولة التغاضى عن الأسباب التى دفعت إلى وقوعه فى هذه الظروف الخاصة زماناً ومكاناً. ومن الخطأ أن ندّعى التهرب فى النقاش من كل المسائل الأخرى التى لا تخص بالتحديد الوسائل الكفيلة بالدفاع عن الثقافة. وإلا فلن ينجم عن ذلك غير التكهنات النتنة. على العكس ، فلنؤكد أن هذا النقاش يحدث غداة توقيع المعاهدة الفرنسية السوفيتية وتصريح ستالين الذى اعترفت "لومانيته" (جريدة الحزب الشيوعى الفرنسى) بأن القبول به ، قسراً ، صعب وأليم، وبأنه يدوى دوى الرعد. ليس بوسع أى إنسان لم يفقده الحماس السياسى نزاهة أحكامه إلا أن يدين ، فى اعتقادى ، الوسائل المستعملة لإحداث تغيير كامل بين ليلة وضحاها فى الرأى العام بهذا الصدد ، فى الاتحاد السوفيتى وفرنسا. كم سعوا طوال سنين أن يعودونا على فكرة اعتداء محتمل على الاتحاد السوفيتى من قبل فرنسا!.. فرنسا البلد المستفيد فى الدرجة الأولى من معاهدة فرساى (وكيف نكف عن المطالبة بإعادة النظر فى هذه المعاهدة الجائرة؟) .. يعودونا على فكرة فرنسا المسلحة خير تسليح، فرنسا ذلك البلد الأكثر إمبريالية والذى كان احتضن بغباء ذلك الوحش الهتلرى الخ... أليست فرنسا تلك عينها التى نراها فجأة "مبررة" منذ قليل أمام الضمير العالمى بل نراها اليوم مدعوة إلى تعزيز تسليحها مقابل مساعدة فرضية قد تقدمها للاتحاد السوفيتى فى حال اندلاع الحرب؟ وبخصوص هذه النقطة كل شىء يبرهن أن ما يطلب منا ليس موافقتنا إنما خضوعنا. إذا كان التقارب الفرنسى – السوفيتى مفروضاً فى المرحلة الحالية على حكام الاتحاد السوفيتى كضرورة وكضرورة شاقة. وإذا كان على الثوريين أن يقتنعوا بهذه الضرورة كما اقتنعوا كرهاً منذ سنين بضرورة "السياسية الاقتصادية الجديدة" فليس عليهم أن يقادوا كالعميان ولا أن ينقادوا بمتعة إلى تضحية أكبر مما يطلب منهم. حذار من التبعية المتحفزة! إذا كان التقارب الفرنسى – السوفيتى ضرورة مفروضة ، فالوقت أبعد ما يكون عن التخلى عن حاستنا النقدية. إنما يتحتم علينا مراقبة الشروط

الإلزامية لهذا التقارب بإمعان، وحيث إن فرنسا البرجوازية مهتمة به ، فلنكن حذرين : بصفتنا مثقفين علينا بالأخص أن نظل حذرين تجاه الأشكال التى يتظاهر بها تقارب فرنسا الثقافي مع الاتحاد السوفيتى.

لماذا؟ من المسلّم به أننا ندعم فكرة المشاركة الوثيقة بين البلدين على الصعيدين : العلمى والفنى. نحن لم نكف قط عن القول بأنه ، حسب أقوال لينين ذاتها ، إذا كان على الثقافة البروليتارية "أن تظهر كنتيجة طبيعية للمعارف التى انتزعتها البشرية تحت نير رأس المال وتحت نير الإقطاع" ، فإنه يتحتم على الكاتب السوفيتى الاطلاع الدقيق على الأدب الغربى بما فيه الأدب المعاصر ، مثلما يتحتم على الكاتب الثورى فى الغرب الاطلاع بإمعان على الأدب السوفيتى وكما أن على نظرة هذا الكاتب الغربى أن تشمل ما دعاه "رومان رولان" : "اللوحات الكبيرة التى تعكس الحياة الاجتماعية فى أهم الروايات السوفيتية" ، والتى هى مدارس للنشاط ، كذلك على الكاتب السوفيتى أن يتابع الاطلاع على ما يدعوه "رولان" بـ "أقطار الحياة الداخلية" التى يعكسها الأدب الغربى. وخير ما يصور هذا الوضع هو أن يكون "رومان رولان" فى مجال بحثه عن "دور الكاتب فى المجتمع الحاضر" قد خلص إلى هذه النتيجة المقتضبة:

- قال لينين: "يجب أن نحلم".
- قال غوته : "يجب أن ننشط".

ولم تناد السريالية بغير ذلك . إلا أن سعيها اتجه بكليته نحو حل جدلي لهذا التناقض. سبق وأن كتبت فى العام ١٩٣٩ "أن الشاعر الآتى سيتخطى الفكرة المثبطة للعزيمة.. فكرة الطلاق بين الفعل والحلم، وأنه (الشاعر) سيحافظ مهما كلف الأمر ، على ازدواج صيغتى العلاقة البشرية: "الوعى الموضوعى بالحقائق وتطور هذه الحقائق الداخلى بصبغته السحرية (... السحرية حتى إشعار آخر .. السحرية عبر الشعور الشخصى من جهة والشعور الكوني من جهة أخرى)... وإن تحطم هذا الازدواج يصبح أثمن الإنجازات البشرية حبراً على ورق". ولكون هذا التأويل للنشاط والحلم ناتجاً، بالأخص ، عن تداخل الأدب السوفيتى وأدب البلدان التى لا تزال رأسمالية، فى انتظار اندماج هذين الأدبى فى أدب المجتمع غير الطبقى ، إن هذا التأويل هو كل ما سعينا ونظل نسعى لأجل تعميقه وتكثيف فاعليته.

غير أن هذا الموقف ، الذى طالما تبنيناه ، أردد أنه يحذرنا من الاتجاه الذى قد يتخذه التقارب الثقافي الفرنسى - السوفيتى ، حيث تتظاهر الحكومة البرجوازية فى هذا

البلد بتبنيه قضية لها ، وحيث نرى ما يجعلنا نعتقد أن هذه الحكومة ستسعى لتحويله (الموقف) للتخلى عن الأفكار التى كان من المهم – حتى هذه الأيام الأخيرة – أن يظهر الثوريون إصرارهم على التمسك بها .. وحالما تسعى الحكومة ، عن طريق تبادل السلع الثقافية المطمئنة من أجل أن تسدد ضربة لمعنويات الطبقة العاملة. فها هى ، فرنسا ، فجأة فى زخم التناقضات التى لا مفر لفرنسا منها شأنها فى ذلك شأن سائر الأمم الرأسمالية ، هاهى فرنسا تسترد بكارتها .. وهاهو السيد "لافال" يعود حاملاً فى يده وثيقة التواطؤ – هاهى فرنسا التى ستتمكن من تقمص مظهر الأخت البكر تجاه الجمهورية السوفيتية ، بل وبالتأكيد مظهر الحامى: لم تكن الإمبريالية الفرنسية بحاجة إلا لمثل هذا القناع لتبالغ فى العجرفة. أما على الصعيد الثقافي – إذا صح القول – فلنتوقع من قبل أجهزة الدعاية فى وزارة الخارجية أن تنتهز هذه الفرصة لتغمر الاتحاد السوفيتى بسيل من اللؤم والأقذار التى تختزنها فرنسا من أجل الشعوب الأخرى على شكل مجلات وكتب وأفلام وجولات "الكوميدى فرانسيز". لن يسعدنا أن يلحق كل هذا بالأعمال الكاملة "لموباسان" ومسرحيات "سكريب" أو "كلوديل" و "ولويس فرنوى" التى سبق وتمكنت من التسلل إلى هناك. مختلف هذه الاعتبارات مجتمعة تفرض علينا أن نكون على أهبة الاستعداد.

نعلن حالة الطوارئ هذه حيث من خلال محاولة التبرير للتخلى عن بعض أقدم الشعارات البلشفية يبدو لنا أنه قد حصل الكثير من التسرع ، كما يبدو لنا أن أخطاء قد ارتكبت وقد تكون لها نتائج خطيرة. ومن وجهة نظر ماركسية ، فإن قراءة ما يلى فى "الأومانيتيه" يدفع الفكر إلى حيرة: "إذا كان البروليتاريون ليس لهم وطن على حد قول ماركس، فإن كل ما لدى الأمميين للدفاع عنه حالياً هو تراث فرنسا الثقافي ، إنها الثروات الفكرية المتراكمة بفضل كل ما أنتجه فنانوها وصناعها وعمالها ومفكروها". من يمكنه ألا يرى فى ذلك خلافاً أكيداً لفكر ماركس ، محاولة تجديد فكرة الوطن الذى نجد له تعريفاً لا بأس به فى آخر فقرة من الجملة التى استشهدت بها؟ إن تلك الجملة تصرح تماماً بأنه يترتب على العامل الفرنسى أن يدافع عن التراث الثقافي الفرنسى، بل والأبشع من ذلك ، فإنه لا يخفى على أحد أن هذا التراث يجب الدفاع عنه ضد ألمانيا ، وفى الوقت الذى اتضح من وقائع الحروب الأخيرة جميعها أنه لا يمكن تحديد من هو المعتدى فإنهم يعملون لتهيئة البروليتاريا الفرنسية على تحميل ألمانيا مسؤولية بكاملها فى حرب عالمية أخرى. إنهم بذلك يقومون بتأليب البروليتاريا الفرنسية ضد

البروليتاريا الألمانية كما حدث عام ١٩١٤. نحن السرياليون "لا نحب وطننا". بصفتنا كتاباً وفنانين ، سبق وقلنا أننا لا نود قطعاً رفض تراث الأجيال الأدبى ، ويؤسفنا اليوم أن نضطر إلى التأكيد ثانية على أن هذا التراث هو فى نظرنا تراث دولي يجعلنا مدينين للفكر الألماني بقدر ما نحن مدينون لأى فكر آخر . بل أكثر من ذلك يمكننا القول بأننا وجدنا قبل كل شىء فى الفلسفة الألمانية الترياق الفعال الوحيد ضد سم العقلانية الإيجابية، السم الذى مازال ينشر الدمار هنا ، وما هذا الترياق سوى المادية الجدلية باعتبارها نظرية عامة للمعرفة. اليوم كما فى الماضى ، مازلنا ناقمين على العقلانية الإيجابية وهى النظرية التى حاربناها ثقافيا وسنظل نحاربها كعدو رئيسى لنا.. كعدو لنا فى صميم بلادنا. ولا نزال نعارض بإصرار كل مطالبة بتراث فرنسا الثقافي قد يتقدم بها شخص فرنسى كما نعارض أى إحياء للشعور الفرنسى داخل فرنسا.

أما نحن فنرفض أن نعكس فى الأدب وكذلك فى الفن تلك الردة الأيديولوجية التى تجسدت مؤخراً ، داخل المعسكر الثورى بفرنسا، فى ترك أشعار تحويل الحروب الإمبريالية إلى حرب أهلية. على أنه يبدو لنا زعماً باطلاً أن تكون تلك الحرب التى قد تنشب بين ألمانيا من جهة وفرنسا والاتحاد السوفيتى من جهة ثانية حربا غير إمبريالية (كما لو أن الإمبريالية الفرنسية بإمكانها ، من موقع تحالفها مع موسكو ، أن تتخلى فجأة عن هويتها ! وهل يجب التسليم بأن حرباً كتلك قد تكون نصف إمبريالية؟!) فنحن لن نعمل على خنق الفكر الألماني بتغيير موقفنا تجاه التراث الثقافي الفرنسى ، ذلك الفكر الألماني الذى قلنا إنه كان بالأمس فعالاً للغاية ، والذى منه ولاشك سيتكون الفكر الألماني الثورى فى المستقبل. وانطلاقا من وجهة النظر هذه نصدق دون تحفظ على بيان ٢٥ مارس ١٩٣٥ الذى أصدرته لجنة الوعى للمثقفين ضد كل رجوع إلى "الوحدة المقدسة". نحن نشاطر لجنة الوعى رأيها بأنه ليس من خير الطرق ، لإقناع الشعب الألماني ، أن نقول له إن "هتلر" هو الوحيد بين الحكومات الرأسمالية والفاشستية الذى يريد الحرب! .. نطلب ألا تُقصى ألمانيا لأى عذر كان ، عن المناقشات الدولية القادمة من أجل السلم ونزع السلاح. لن نعمل من أجل خنق الفكر الألماني، وسنقاوم ذلك خاصة وأنه قد يُستعمل لترويج الشعور بحتمية الحرب . حرب سيقابلها العمال الفرنسيون حينئذ بسرور حيث لن يتقدمهم العلم "المثلث" الألوان فسحب ، وإنما العلم المثلث الألوان إلى جانب العلم الأحمر.

إن الخط الذى تبنيناه منذ عشر سنوات لسنا ننوى تحويله بهذه المناسبة. لقد سبق وقلنا إن طموحنا هو تبيان الاستعمال المجدى الممكن للتراث الثقافي فى عصرنا وفى

الغرب.. فى ميدان الشعر وفى ميدان الفن ، أى فى موقعنا الرئيس فما زلنا نعتقد : أولاً أن هذا التراث الثقافي يجب أن يكون البحث عنه متواصلاً ، ثانياً يجب فصل ما يمثل فيه عبئاً لا فائدة له ، بقصد التخلص منه. وثالثاً أن القسم الوحيد المقبول لتلك البقية يجب أن يستعمل. ليس فقط كعامل فى التقدم البشرى ، بل أيضاً كسلاح يُشهر عند انحطاط المجتمع البرجوازى ، لينقلب عليه حتماً. ولكى نتنوّر فى متاهة التحف التى أنجزتها البشرية ، نجد فى حكم الأجيال القادمة مرشداً لا بأس به لأن فكر الإنسان وإن يتقدم بحذر فهو دوماً يسير قدماً. ليس المقصود استبدال الحقائق بالأمنيات: إن التحفة الفنية بغض النظر عما يتكون منه "محتواها الجلى" تحيا طالما بقيت مثيرة للعاطفة وطالما يتغذى منها يوماً بعد يوم إحساس يصبح أكثر فأكثر إحساساً عاماً. هذه الحال تنطبق على إنجاز شعرى كديوان "بودلير". لأني لا أعتقد أن الإعجاب به سيتوقف على الإكبار لدى أجيال حديثة من الشعراء ، حتى السوفيتيين منهم. لا يمكن أن تظهر لنا هذه الخاصية ، التى تتجلى بها فى فترات متباعدة بعض التحف الفنية، إلا كنتيجة لوضعها الخاص جداً داخل الزمن، كنتيجة للدور الذى تلعبه كرمز فى مقدمة تلك السفينة المكونة من الظروف التاريخية التى حررتها. إن هذه الإنجازات الفنية تحقق توازناً تاماً بين الخارجى والداخلى : هذا التوازن الذى يهبها (أى التحف الفنية) الأصالة ، موضوعياً ، هذا التوازن الذى يجعلها تُتابع نجاحها الباهر دون أن تمسها المتغيرات الاجتماعية. إن التراث الثقافي بالشكل الذى يردنا ، هو قبل كل شيء مجموع هذه التحف ذات "المضمون الخفى" الغنى فوق العادة. هذه التحف، وهى اليوم فى الشعر مؤلفات "نرفال" و"بودلير" و"لوتريامون" و"جارى" وليست ككل تلك التحف الكلاسيكية "المزعومة – إن الكلاسيكية التى انتقاها المجتمع البرجوازى لنفسه ليست كلاسيكيتنا – هذه التحف تبقى قبل كل شيء "مُبشّرة" وشعاعها يزداد بلا انقطاع بشكل يجعل التصدى لها مستحيلاً من قبل أى شاعر معاصر. لا تمكن دراسة الأدب خارج تاريخ المجتمع وخارج تاريخ الأدب ، بل كذلك لا يمكن إنتاج الأدب ، فى أى عصر ، ما لم يوفق الكاتب بين هذين الفرضين المستقلين كلياً : تاريخ المجتمع حتى الزمن الحاضر وتاريخ الأدب حتى الزمن الحاضر. أما فى الشعر فإن إنجازا كديوان "رامبو" خير مثال على ذلك ، ومن وجهة نظر المادية التاريخية ، يجب على الثوريين المطالبة به وتبنيه ، ليس بصورة جزئية وإنما بحذافيره. بلغنى أنه فى آخر إحياء لذكرى شهداء الكومونة مرت جمعية الكتاب الثوار فى باريس أمام حائط الشهداء حاملة لافتة كتب عليها : "إلى أعضاء الكومونة : رامبو كوربه فلورنس". إن

الإتيان باسم رامبو تصرف تعسفى. على الثوريين ألا يجابهوا خبث أعدائهم بالمثل. إنه تزوير للحقيقة أن يصور لنا "رامبو" – الشاعر والإنسان الذى كان فريسة مجموع مشاكله – وكأنه توصل فى أيار ١٨٧١ إلى إدراك دوره .. ذلك الإدراك الذى قد يمكن معه التعريض بإدراك المعاصرين الباحثين فى قضايا الشعر. وأن يتم مثل هذا التزوير ، أو يُزعم بلا حياء أن "رامبو" قد أدرك الصمت وذلك لنضوب المستمعين"! –بمثل هذه الطريقة وبالتلاعب بالألفاظ قامت فى الماضى محاولة لجعلنا نخلط بين مؤلف "أناشيد مالدورو" والمحرض البلانكى "فيليكس دوكاس" – كل ذلك من قبيل شهادة الزور. من ألف باء الشجاعة لدى الثورى أن يفضل الحياة على الأسطورة. إن "رامبو" الحقيقى آنذاك ، والذى كان بلا شك متعاطفاً مع القضية الثورية، هو ليس فقط مؤلف زيدا جانّ – ماريس ، وإنما كذلك مؤلف "القلب المسروق" وكما أنه ليس – كما يود البعض إقناعنا – ذلك الشاب المحسوب على "قناصة الثورة" فى ثكنة بشارع "بابيلون" بل هو كذلك الإنسان المهتم إلى أقصى حد الاهتمام بقضايا تبدو خارج إطار الثورة ، "رامبو" كما يتجلى بوضوح كبير فى الرسالة المعروفة بـ"رسالة العراف" المؤرخة فى ٥ مايو ١٩٧١ وهذا التاريخ مميز بما فيه الكفاية.

في المرحلة الراهنة ، من أولى واجباتنا الثقافية .. أولى واجباتنا على الصعيد الأدبى هى حماية هذه التحف (المشبعة بالنسغ) لتتقى شر كل تزوير "يمينى" أو "يسارى" قد يؤدى إلى النيل من قيمتها . وإذا كنا طرحنا على سبيل المثال رسالة رامبو فليكن معلوماً أننا قد نعطى أولوية كذلك لمؤلفات "دى ساد" أو ، مع شىء من التحفظ ، مؤلفات "فرويد". وليس ثمة قوة ترغمنا على إنكار مثل هذه الأسماء ، كما أنه ليس ثمة من قوة تستطيع إرغامنا على إنكار أسمى ماركس ولينين.

من موقعنا هذا ، ندافع عن فكرة هى أن عملية تفسير العالم ينبغى أن ترتبط بعملية تغيير العالم ، ويترتب على الشاعر والفنان أن يتعمقا فى مشكلة الإنسان من كافة الوجوه. وهذه الفكرة إن هى إلا المسيرة اللامحدودة لأفكارهم والتى تحمل إمكانية تغيير العالم : وهذه المسيرة – باعتبارها نتاجا متطوراً للبنية الفوقية – لا يمكنها إلا أن تعزز ضرورة تغيير اقتصادى لهذا الكون. نحن نعارض فى الفن أى مفهوم رجوعى إلى الخلف يرمى إلى مجابهة الشكل بالمضمون بقصد تضحية أحدهما من أجل الآخر. إن تحول الشعراء الحقيقيين اليوم إلى الشعر الدعائى – المنسلخ عنهم – ذلك التحول قد يعنى بالنسبة لهم إنكاراً لعوامل الشعر التاريخية. إن الدفاع عن الثقافة هو قبل كل شئ أن

نأخذ على عاتقنا المصالح التى لا يقوى عليها تحليل مادى، مصالح ما هو حيوى ومثمر. لن نتوصل بتصريحات مُقولبة ضد الفاشية والحرب لا إلى تحرير الفكر نهائياً ولا إلى تحرير الإنسان من الأصفاد التى تكبله ولا من الأصفاد الجديدة التى تهدده.. بل بتأكيد أمانتنا الثابتة لطاقة تحرر الفكر ولطاقة تحرر الإنسان اللتين تعرفنا عليهما واللتين نسعى جاهدين كى يُعترف بهما كل على حدة.

"تغيير العالم" كما قال "ماركس" ، "تغيير الحياة" كما قال رامبو : هذا الشعاران لهما معنى واحد فى نظرنا.

باريس ، يونيو ١٩٣٥

* نقلا عن كتيب "الوعي المدنس" يوليو ١٩٧٥ . باريس .

جورج حنين

الفكاهة السوداء*

الفكاهة السوداء للكائن الإنسانى كالتشريح للحيوان. تشق – غالبا دون مخدر – فى حميمية اللحم وفى عمق الأنسجة. إنها تتناول مراحل من الحياة ، ليس فى مظهرها المرئى وإنما فى المجموع العضوى الذى تشكل هذه المراحل جزءا منه.

الفكاهة السوداء ترى الحياة شرائح. تتحدثون عن مناظر طبيعية ، تجاويكم عن قنوات هضمية. أما فى شأن تلك المسائل المجردة عن النفعية ، كالفكر النظرى ونشاط الإنسان الذهنى ، فإن هذه الفكاهة تفكك طريقة عملها إلى حد أن تتجلى وراء كل ظهور للذكاء ، الخيوط والحيل التى تقف وراءه. الفكاهة السوداء ، من هذه الوجهة ، هى أروع عملية تفكيك للوعى – بل تكاد تكون تفريغا تاما للعلبة الدماغية – أُتيح للإنسان إعمالها فى نفسه.

* * *

تصدر الفكاهة السوداء عن تساؤل رئيسى حول الوجهة الفعلية لأى شىء. أحقيقة يوجد أى شىء فى مكانه؟ وبأى شرع خصص له هذا المكان؟ وإذا ما قلبنا رأسا على عقب – حكاية أن نشهد النتائج – الوظائف المخصصة على حدة لكل مؤسسة ولكل الوسائل المادية ولكل الوسائل الاستعمالية. بعبارة أوجز ، الوظائف المخصصة لآلاف "العكاكيز" التى جد الإنسان فى سبكها حتى يتقدم، بكل دعة ، نحو الموت؟

من هنا كون الفكاهة السوداء على هذا القدر من عدم الاحترام للتصنيفات المتواضع عليها. إنها والنزعة المحافظة لا تجتمعان. كما أن الفكاهة السوداء ذاك المختبر الفسيح – لغبطة الاختبار لا غير – تسلم التقاليد الموسومة بالمقدسات إلى ألسنة اللهيب، الألسنة الأكثر صفاء فى الكيمياء الذهنية.

* * *

(*) عن مجلة «النقطة» . العدد الأول ١٥ سبتمبر ١٩٨٢ . باريس .

الهزل ليس الفكاهة السوداء ، التهريج ليس الفكاهة السوداء. فالفكاهة السوداء لا تحدد لا بانفجار الضحك ولا بالعويل. بالنسبة لهذه المتغيرات لتعابير السحنة الزوغانية هذه ، الفكاهة الحقة يجب تناولها كإحدى ثوابت السلوك وكقدرة استقبالية. لدى الإنسان تجاه ما يحيطه. طريقة خاصة لرد الفعل تجاه كل ما تنقله الأحاسيس وذاك من الساعة الأولى إلى الأخيرة من النهار ومن الحياة.

* * *

يقول جاك فاشيه بأن "الفكاهة السوداء هى (لدى الشخص) الحس بالا جدوى المسرحية وبدون غبطة قطعا". فكرة لو أخذناها منه لأمكننا القول: إن الفكاهة السوداء هى الحس بكل المقبل من ألا جدوى فى حياة تنقصها الغبطة الكافية.

هكذا نرجع ، على أقل تقدير ، من المناطق الوعرة للعدمية الأكثر مجانية ، إلى عتبة واقع تغييره جذريا قضية لا تنازل لنا عنها. وبهذا تعثر الفكاهة السوداء من جديد على ما أداوم على اعتباره وظيفتها العملية التى لا تكمن فى اكتساحها لكل شىء لكن فى تعيينها لمستوى يؤشر على درجة – قد تقل أو تكثر – لنقاء ولكرامة هذه الحقبة أو هذا المجتمع. وبقدر ما يجوز الكلام عن نزعة تشاؤمية بناءة ، فالفكاهة السوداء يمكن أخذها على أنها التخريج الأدبى لهذه النزعة.

* * *

الفكاهة السوداء رؤية نقدية ، مؤقتا ، متشائمة. حدتها فى نمو متواتر مع انفتاح مجال الحريات الإنسانية وتوسعه. إنها تؤدى دور المصنف للأشخاص ، للأوضاع ، وللأشياء التى تأخذها بعين الاعتبار ، وذلك تبعا للذى له الغلبة فى هذه الأشياء ، ألا جدوى أو الفرح.

* * *

تنضج الفكاهة السوداء فى خفر ذاك المكان ، المكان الأكثر بعدا بين الأمكنة كلها. من هنا كون البشر ، فى قرارة أنفسهم ، يبدون فتور الاستقبال الفورى والتلقائى لها. وكونها ، بالمقابل ، تتمسك بضرب من الضحك المتلألئ الذى يتطلب تحققه قرونا ، يا لروعة عملية البذر الداخلية هذه.

امرؤ يتخيل ، طواعية ، شاطئا ملغوما حيث سابحات خالبة للألباب قد تعرضن وجودهن بدون أى اكتراث.

[٨]

ريح واحدة
تحرق أكتافنا

تريستان تزارا

فتحت الأبواب*

بلا ضجة ، فتحت الأبواب وهى جوانح

من بيادر ثقيلة مفتوحة الذراعين

سهوب الحديد تمتطى الأقنية المزروعة عظام قواف

ضاعت على الطريق

الأجساد المشدودة لدروب معلّقة

تحترق فى حناجر الحشود الباردة

فى مجرى النهر يضطجع نور مفترس

ويشق الهواء مقدم السفينة البلورى

اختصار العيون فى سجون البحار

تنويم الحصى فى الأرقام

ولا ألم بين الأشعة المغذية

ولا ألم بطعم أمواج – الشفاه

تهاوى السأم على شاطئ النسيج الوحشى

ساعات أجساد الشمس الرملية

تجمد الوقت والعرية

دخان

خط

"مرير"

ضبابية أنهار هائجة تملأ الفم الوعر

فلا الإنسان يلتقى بالإنسان

ولا سد الحجر وصخور الرجال العراة زارت هذه الأماكن ..وهى جوانح بلا أجنحة

* عن مجلة "الرغبة الإباحية" . العدد ٥.. الاصدار القديم . باريس.

فتحت الأبواب
ولا أحد يزحف – صرخة تعذب الصوف ، الوجود ذاته
ودروب الأبواق الرديئة تشق العواصف – وهى جوانح أيضا
تحت حراشف الجذور تنحنى الصخور الألفية
برق يرن فى تعب المياه

أثنـــــاء *

فوق رؤوسنا عصفور واحد
وفى أيدينا يد تطير
إنها نفسها ، إنها الزمن
ريح واحدة تحرق أكتافنا
وتحت الحروف المريرة
تقبع الذاكرة الجبانة
الماء الحى الذى كنا
ساعة مولد الكلمات

* * *

لقد طوينا الطرقات
وراحت المقصات تمشى
على وقع الاكتشافات المقبلة
الحدائق الجامدة فى ظلمة أفواهنا

* * *

قلب وجدناه ، مزمار ممتلئ
طفل نيران بلا دخان
صافية أولية

* * *

---

* عن مجلة "الرغبة الإباحية" . العدد ٢، ٣ . الاصدار القديم . باريس.

ويرضعون حليبا طازجا لإرضاء قلوبهم
هناك شمس فى الأصابع العمياء
التى تحصى أسواق المدينة
فى رؤوسنا ذات المؤن
بصراخ المد والجزر
بين الأشعار والمعارك
أشعلوا الكلمات بالنجوم
من يخسر يربح
سبب الماء الساكن

ترجمة يونس غازى

فيليب سوبو

ميدالية للخبرة *

أنفى طويل كالسكين
وعيونى حمراء من الضحك
فى الليل أجمع الحبيب والقمر
وأركض دون التفات
فإذا كانت الأشجار خائفة خلفى
لا أبالى
آه ما أجمل اللاَّمبالاة فى منتصف الليل
إلى أين يذهب الناس
كهرباء المدن
موسيقيو القرى
ترقص الحشود بسرعة شديدة
وأنا لست سوى ذلك العار المجهول
أو شخص آخر نسيت اسمه.

---

* عن مجلة "الرغبة الإباحية". العدد ٥.. الاصدار القديم .

ميدالية ذهبية

يدفع الليل بنجومه

وتمطر السماء رمالا وقطنا

الحر شديد

ولكن الصمت ينسج تنهدات

ومجد الصيف

وفى كل مكان

يقترف القيظ جرائم

زوابع رجال سيقلبون العروش

وأنواء عظيمة

فى الغرب

وفى الشرق

ناعمة كقوس قزح

الساعة الثانية عشرة ظهرا

كل الأجراس

تردد

الثانية عشرة

انتظار أصم

كحيوان هائل

يخرج أعضاؤه من كل الزوايا

يصوب عقصاته

إنها الظلال والأشعة

ستقع السماء على رؤوسنا

ننتظر ريحا

ستكون زرقاء ، اليوم،

كبيرق.

ترجمها يونس غازى

هانز آرب

هيكل النهار العظمى *

(١)

العيون تتحدث سوية كلهب على الأمواج العارمة
تريد العيون أن تترك الأيام
لا أسماء للهب
لكل لهيب خمسة أصابع
الأيدى ضربت الأجنحة

(٢)

الشفاه تنهض من الكلمات
مثل جمال من بين أمواج السماء العارمة
الجمال المغلق عليه بالضوء
كجرس مغلق عليه بالقبل

(٣)

لكن ما الذى سيحتل مكانه؟
فمن قمة المائدة تسقط الأجنحة فجأة
أغصانا نحو الأرض
أمام الشفاه
فى الأجنحة ليل
وبينها نفتقد القيود المغردة

---

* عن مجلة "الرغبة الإباحية". العدد ٢، ٣ الاصدار القديم.

هيكل الضوء العظمى يفرغ الفاكهة
وجسد القبل لن يستيقظ أبدا
أبدا لم يكن حقيقيا
بحر الأجنحة يصخر هذه الدمعة
الجرس يتحدث مع الرأس
والأصابع تقودنا إلى أعشاب العيون
من خلال حقول الهواء
فهناك الأسماء تمر
لكن ما الذى سيحتل مكانهم؟
فى قمة السماء
لا النوم ولا اليقظة
فإن القبور أكثر إضاءة من الأيام

(٤)

سماء مغردة تتقوس حول القلب
ومع هذا فعلينا أن لا نؤمن بأغانيها
فبكل يأس تزهر الفاكهة
العيون تنظر باكية
إلى شفير الأيام
الأيام جروح فقط
والشفاه تقبل الفراغ
الشمس تضيع أغصانها
الأغصان تغطى العيون
الضوء أجوف
ومرتع الأجنحة يغطيه الرماد

(٥)

اللهب يمضى نحو النوم تحت الأغصان
غصن السماء أزرق
الطيور الخضراء تحجر أنفسها فى الأغصان
وستسمعها تغنى من خلال فم أيار*
تنهض الأزهار بدون عيون من أخاديد الشفاه
بقعة من الأرض تملأ ... فإن الصوت يقترب
وأن غصن قلبى ينمو سوادا
وعيونى تتحول إلى فاكهة سوداء
وصدر الضوء يتجعد
لكن فى الصيف ينمى الموتى أجنحة مرة أخرى

(٦)

بعيون مغلقة أتحسس طريقى خلال الومض
الضوء يفك نفسه من النهار
والأجنحة تزور الشفاه
بين السماء اللسان ينمو المصعد الذهبى
لحم السماء المحترق يطيح على الأرض
والفاكهة ترتطم كقبضات على الأرض
الأيام تحمل النار على أمواجها
السماء جنح محترق
جسيم هو زئير فاكهة الصيف

---

* آبار = شهر مايو.

(٧)

أين هى الأغصان؟
الأجراس تتذابل
لم يعد هنالك أى رنين فى الأرض
حيث كنا ذات مرة نتمشى
الضوء ممزق
وآثار الأجنحة تقودنا إلى الفراغ
أين هى الشفاه؟
أين هى العيون؟
يفزع كان قبلهم مشتت بين الرؤوس
والنفس الأخير يسقط حجارة من الجسد
حيث كنا ذات مرة نتكلم ..... الدم يهرب من النار
والإكليل غير واضح المعالم يدور فى الأرض السوداء
غير مرئية إلى الأبد هى الأرض الجميلة
الأجنحة لن تطفو أبدا مرة أخرى حولنا

(٨)

اللهب يغذى الموت
آه بأى فزع يعتم النهار
لسان يكذب بلسان
الهواء ممتلئ جروحا
وفى الجروح ظلال العش
الذى يلتقط غصن السماء
الأشجار لا تعيش
والضوء له ندبات
فقط فى النوم هى السماء مليئة بالعيون والبراعم
فقط فى النوم الأجنحة لا تلقى ظلا على أضواء العيون

والأغانى تتيه مع الأمواج العارمة والغيوم
لكن سنوات كهذه لا تعيش أطول من الأيام

(٩)

الأغصان تتسابق لمساعدة الأجنحة
والأجراس على الطريق الخاطئ
أكثر علوا من سحب العيون
ترنح القلوب والفاكهة المحفوظة
وقبل أن يفتح الغصن عيونه
كانت النار قد استحمت لتوها
الأجنحة تحمل السماء
الكلمات تخرج دخانا من الفم

(١٠)

العيون أكاليل تخرج من الأرض
الأصوات تصل فقط من غصن واحد إلى الآخر
وعندما تذوب العيون ينضج الضوء
ويسقط جرحك فى الموسم الجميل
والأعشاش كذلك تقرع فى قمة السماء

أنا حصان

آخذ القطار
وهو مكتظ
ففى مقصورتى
كل مقعد تحجزه سيدة
يجلس فى حجرها سيد
الهواء مدارى لا يطاق
وكل المسافرين
جائعون بفظاظة
إنهم يأكلون بلا انقطاع
فجأة يبدأ السادة
يتباكون ويتضجرون
ومن ثم يطالبون بالصدور الأمومية
يفكون أزرار ملابس السيدات
ويرضعون حليبا طازجا لإرضاء قلوبهم.
بيد أنى لا أرضع
ولا أرضع
لا أحد يجلس فى حجرى
ولا أنا جالس فى حجر أحد
فإننى حصان
أنا جالس جسيما ومنتصبا
سيقاني الخلفية على مقعد السكة الحديد
وسيقانى الأمامية
تسندني بارتياح
أصهل صهيلا عاليا

وعلى صدرى تتوهج
الأزرار الست للجاذبية الجنسية
على شكل صف جميل
مثل أزرار الزى الرسمى المتوهجة
آه يا موسم الصيف
آه يا عالما متسعا وكبيرا

ترجمة عبد القادر الجنابى

عبد القادر الجنابى

القارب القابل للذوبان *

إلى بولا وجورج حنين

أيها البحر
قبل أن تخبو النجوم مع الصباح الوليد
قارب ، وسطك ، يتهيأ للإبحار
إذ ما من مجيب على الشاطئ
غير أنين النهار وغصص موت الليل
غير المعاطف الرمادية التى يندثر بها جنود الحلول
غير الرموز والمرايا
غير الصمت ينوء لأنه شائك بثلج الصيحة.
أيها البحر
كيف يمكن للروح النبيلة أن تتوضأ هذا؟

* عن مجلة "الرغبة الإباحية". العدد الاول . ٢٥ ديسمبر ١٩٨٠ . باريس.

ما من مخرج ، أيها البحر
أنه يتهيأ للإبحار ، أيها البحر
أنه يتهيأ للإبحار ، ومن سُرتك
أيها البحر
وذا هو يودعك
كل الشواطئ ، ثمة ضياء قمر ينسكب فوق محيط رملها
كل الشواطئ ، أيها البحر ، ملك يمين هذا القارب
لكن الآين الذى يبتغيه
هو اللامكان
وهل من لامكان أفضل من العمق
عمقك ، أيها البحر ، حيث يغص بالعالم الذى له ملامح
هذا القارب المزمجر ، فرحا تحت الماء.
ذا هو يغوص ، أيها البحر
القارب يغوص ويترك ظله ، طافيا ، على سطح الماء
ماءك أيها البحر.

(كتبت فى عدة دقائق بعد عدة شهور)
(باريس ٢٠/١٠/١٩٨٠)

جَـــوَلان *

في خرائب الصورة أجول وأصول
أنظر في تلك الجهات:
أفجار تتفتح على قمم الليل
ممرات تفضي حتى بياض الأرض
الصمت يبلغ صراخه المرأة
ها أنا شاخص
إلى جبال دون وديان
يطوف الكلم بأعلاها
قاصدا أشجار تلدها ثمار.
هنا،
في خرائب الصورة،
تشبث الإنسان بالحركة
فتشقق الظل.

* عن مجلة "الرغبة الإباحية". اغسطس ١٩٨١ . باريس.

صلاح فائق

٧ قصائد جديدة

حين يرحل الحلم
تاركاً ذكرى عالم حقيقى
أبقى أمام موقد البيت
مراقبا خوفى أن يرفع ذراعيه
نحو غجر يرقصون فى
صورة معلقة.

٢ .

قارب مقلوب
أكواخ خشبية عند البحر
غيوم منخفضة تهمس لشحاذٍ مبلل:
هذه هى بيروت

٣ .

نداءات الباعة أبواق السيارات هدير الأمواج
امرأة واقفة خلف ستائر من حرير
أحدهم يقلب أحجار رصيف
آخرون يدورون حول نصب بابلى
حشد يطارد قططا وحشية تحاول دخول البيوت
بينهم رجل يحمل أحشاءه بين يديه
يضحك عندما يتذكر
الجبال تظلل نفسها الآن فى أماكن أخرى

بينما السحب الصغيرة تبتعد نحو الأفق
طفل يلقى بباقات زهور على القرى التى احترقت
حصان هائج يبحث عن ماء
عن دموع
عن عابر يرشده إلى المدينة
ليل يتجول فى مزرعة للصبّير
تاركا مئات الوديان المعامل المبانى المساجد السجون المخابر
أوراق تحترق فى نوم صديقى الجريح فى الميناء المقابل
أنحنى
أضيف عليها أوراق أخرى.

٤

جسدى يغنى مستجيبا لسامعين وهميين
في الماضى نشرت الاضطراب فى جزر كانت تعوم فى الذاكرة
لهذا تجدني فى الطرقات دائماً
التقى بالمطر ، بالضيوف
بالصيادين وبنساء الحارات العتيقة
وأركض فى الشوارع عندما أرغبْ

٥

أيها النسيم يا أنفاس الموجات
ارتفعْ
ابحث عن تلك الطفولة بين المارّة
بين النجوم
دعنا نسمع الحوارات الأولى
مع الظلال
مع القمم الرملية
التى كانت تتكلم

٦

القمصان الساخنة
الساعات المشروخة التى عقاربها الملقاة على الطريق
تتحرك مثل حيوانات محجوزة
المدارس العجوز
الذى تراه دائما يحرق رسائله
المسلات التى لم تقع بعد فى الأوحال
صياح آلة طابعة
نسوة بيت مهجور يرتجفن فى الشارع
المزابل التى تطعّم النوارس
الطحالب التى تنمو بين الأصابع
الشقق المكتظة بالطرقات
زوابع الذاكرة والفم الخائف
التى تريد الخروج ومجابهة الجسور والأمطار والنجوم
ذلك ما يجعلك تكتب

٧

في الأدراج
في المناطق المهجورة
التى يضيئها الحلم فقط
عظام نجوم تحترق
فتضىء صبايا يتقدمن إلينا،
تضىء ريحاً خاملة ، دهاليز فى الرأس
حيث خيول تمضغ النقود
جزر مغمورة ترتفع
أفراح تتفتح
أولاد حفاة يحطمون السدود
حماة بعض المدن يبكون متلكئين على الأبواب،

حيث أرى القصيدة الكبرى: أكواخ وراقصات فى غابة
تتحرك لتذهب من جديد إلى النزهة
والظلام الذى كان منتشرا
قد تلاشى

صلاح فائق . دمشق ٧٥ .

(*) عن مجلة «النقطة» . العدد الأول ١٥ سبتمبر ١٩٨٢ . باريس .

راية الخيال

مصطفى الرزاز

هذا كتاب بالغ الأهمية في مجال تيارات الفكر المحركة في بواكير القرن العشرين والتي توغلت بآثارها في الفنون التشكيلية والشعر والمسرح والسينما والباليه والخطابة والكتابة والنشر. وهو إضافة هامة وعميقة للمكتبة العربية إذا يتخطى في محتواه ومنهجه مجرد سرد الأحداث وترجمة النصوص إلى إبداء الرأي ، بل والتشيع المنحاز له.

وموضوع الكتاب يدور حول موضوع قديم (السيريالية) ويعالجه من منظور عصري من خلال فنون التشكيل والمسرح والسينما والباليه والأدب والشعر فضلا عن السياسة وعلم النفس ، ويعالج كل ذلك من خلال مفاهيم وقيم محورية من موقع الفكر المتمرد من الحياة والحرية والحب والجنون كوسائط يراها السيرياليون لزومية للإبداع وللتقدم.

وقد قدم مؤلف هذا الكتاب كتابا سابقا عن السيريالية في مصر، ضمنه تاريخ الحركة ووثائقها بصورة غير مسبوقة في النشر الفني في مصر، وفي إقامة معرض تاريخي عن السريالية المصرية بالمركز المصري للتعاون الثقافي الدولي يعد من أهم الوثائق التشكيلية لهذه الحركة في مصر.

وإذ يقدم كتابه الحالي "راية الخيال" فإنه يحقق سبقا آخر لتراثه الملموس في النقد التشكيلي والإدارة الفنية والتخصص المتعمق في السيريالية. إذ يمثل الكتاب علامة هامة في تاريخ مؤلفه. وفي هيئة الكتاب من التصميم البارع للغلاف ، إلى تدوين فصوله، إلى المقدمات التي تتصدر كل فصل ، إلى اللغة التي حرص المؤلف أن تتوافق مع الغرائبية والهروبية وإعلاء اللاوعي وهي العلامات التي اتسمت بها السيريالية بصفة عامة.

وقد حاول سمير غريب أن يتقمص شخصية السيريالي المطبوع ولو بصورة شكلية حين يقدم الكتاب بإهدائه إلى حبيبتيه سامية وياسمينة (أعذب وأنقى البشر)، ثم (المبرر الوحيد له في هذه الحياة).

(*) فنان وناقد تشكيلي ، وعميد سابق لكلية التربية النوعية ، والرئيس السابق لهيئة قصور الثقافة .

وبالجملة الافتتاحية "لقد نسيت كل شيء في هذا الكتاب ليس لأني أكرهه بل لأني أحبه ، إننا لاننسى من نكرههم أبدا.. فلا تؤاخذوني". ويعاود العبارات تلو العبارات الساخرة المرة ، ويتوجها بـ"لاتؤخذوني" يتحدث عن الواقع العربي .. المأسوى .الذى لاينصلح إلى حال جديد إلا بتحطيمه ، وبإدراك قيمة الحرية وأهمية الإبداع القصوى والحرية المطلقة ، وبسقوط الوعى ، كل واحد يفعل مايشاء دون إضرار بالآخرين ... أدركوا أنكم لن تتقدموا خطوة إلا بقدر ما تحطمون من أشكال الإرهاب تحت أى مسمى: دين – نظام – سياسة مجتمع – قيم.. إلخ.

ويقول المؤلف "نقول ذلك فى نهاية القرن العشرين والعالم قد دخل بالفعل فى القرن القادم".. ويدعو إلى استخدام سلاح اليأس التام من الواقع باعتباره السلاح الناجز الوحيد في تلك اللحظة، ويوضح أن السريالية عوملت بقدر واسع من الجهل والتشويش والتضليل وعدم الفهم وندرة المراجع فى عالمنا العربى.

وفى ظهر الغلاف صورة بوهيمية للكاتب وهو ينتشى من أنفاس سيجارة فى أحد شوارع باريس ، وتراها تظن أنه ليس هو المتأنق الذى داهمته أحداث وزارة الثقافة وأصبح موظفاً كبيراً منذ عام ١٩٨٧. وفى المقدمة البليغة الصادقة للكتاب يقول "كم من جنون عشته على حافة الحياة ، وكم من موت صادفته فى جنونى ، وكم من عشق مولد مدمر ، وكم من قصائد آلية كتبتها وأخاف من نشرها على الملأ ، وكم من فضائح فى حياتى أعتز بها" ، ويقول إن نفسى جزء من السريالية.•

وتنم المقدمة على التناقض الواقعى الأمين الذى يعكسه المؤلف عن شخصيته "الموظف الكبير فى مجتمع مسجون لاينتظر الإفراج عنه فى حياته".. الخائف من نشر قصائده الآلية على الملأ من ناحية والمحب لشخصيات السيريالية ، والذى يحاول ممارسة بعض أفكارها، معتز بنصائحه الرافضة للواقع العربى بكل وعيه وجموده ويقينه ، مطالبا أن يتاح لكل واحد أن يفعل مايشاء ، ومايؤمن به ، بحرية وجهر وعلانية دون خوف من سجن أو تشريد ، وأن يحطم أشكال الإرهاب بالمرعيات واليقينيات الحقيقية والتأويلية. ومن ناحية أخرى نلمس تناقض بين الشخصية العامة المهندمة المنضبطة صاحبة المسئولية التى فى أغلبها وجودية ، والبراح الحر فيها مقيد ومحدود، وبين الشخصية الصاخبة الرافضة ، المنسابة بسجيتها ، المكبلة أحيانا، والمارقة أحيانا أخرى.

والتناقض الثانى يكمن فى ندائه إلى الالتفات إلى أننا فى نهاية القرن العشرين ،

وتساؤله "أى تقدم نريد أن نلحق به؟" "والعالم دخل بالفعل القرن القادم. ونحن مازلنا فى أذيال القرن الماضى؟" ثم طرحه الحل الوحيد الذى يكمن فى اليأس التام من الواقع، ثم يوصى بصورة ناعمة أنه ربما تكمن فى السريالية التى يجهلها الناس فى بلادنا، وتضطرب أفكارهم عنها، يكون الحل لهذه المشكلة.

فى الحالة الأولى يترجم المؤلف التناقض بين مكوناته الشخصية ومزاجه الداخلى وبين مسؤلياته القيادية وموقعه المركزى بين إدارة الأحداث بكفاءة رجل الدولة. تهكمه من التخلف عن الركب بما يقرب من قرن من الزمان ، فى الوقت الذى يطرح للخلاص من ذلك صيغة تنتسب إلى الربع الأول من القرن وهى الحركة السريالية ويقدمها كنموذج للتمرد على الواقع واليأس التام من معطياته ، كمثال للتمرد على كل ماسبق ثم يحاول فرضها كقالب مغلق الحدود ، تمت صياغته من زمان بعيد ليحل مشكلات اليوم.

ومع ذلك فإن الكتاب تكمن قيمته فى تسليط الضوء على هذا المذهب الهام فى تاريخ الفكر الإنسانى – تطوره – رواده ومؤسسيه والمدافعين عنه– والمتحرشين به – والمهاجمين له. ويبذل جهداً ملموساً فى محاولة بعث الجو النفسى والمحتوى الثقافى المحيط بهذا المذهب ضبابى الحدود الذى يرتكز على عالم من التناقضات والطموحات اليوتوبيه والتخبط السياسى والنزعة الإنسانية المتعطشة للحرية بلا قيود ، وبمنهج الرفض والتمرد والإثارة والضعف الإنسانى والانتهازية وإعلاء اللاوعى ، ومحاربة الوعى ، المنطق العقلى ، والأمل فى الخلاص الإنسانى عن طريق الحلم والخرافة والجنون والنبوءة المستحيلة والعنف والغضب والرفض والقتل والموت وإدانة كل شىء وروح التشاؤم. وفوق كل ذلك الحماس الديناميكى للدعاية للرسالة الملغزة ، والتى تزيد يوماً بعد يوم غموضاً والتباساً.

نشر البيان الأول للحركة السريالية عام ١٩٢٤ كنتيجة لحركة دائبة من الإبداع والفعل ارتبطت بالأحداث التى توالت على أوروبا وفرنسا خاصة فى مطلع القرن وتفجرت بقيام أول حرب عالمية بما كان لها من إنعكاسات روت حركات الرفض والتمرد والثورة الفنية والأدبية ومنها السريالية . ولذا فقد ولدت واكتملت السريالية تحت تأثير الحرب الأولى بل وإن الآثار الملهمة لهم ككتابات لوتريامون ورامبو قد كتبت فى أيام حرب سابقة ١٨٧٠ تحت ضغوط الشعور بالهزيمة وماتعكسه من دوافع تحطيم القيود التقليدية. ويؤكد المؤلف أن للسرياليه جذور ترجع إلى بواكير حركات التحديث الأدبية السابقة عليها.

رواد السريالية ثلاثة فرنسيين هم (أندريه بريتون – لويس أراجون – وفليب سوبو) – بريتون مبدع غير عادى جمع بين التنظير العقلى والإبداع الفنى بما يتطلبه من مداخل مختلفة ومتناقضة أحيانا – ويستطرد المؤلف فى شرح أطوار وملامح شخصية أندريه بريتون وهى حياة عادية لشاب مراهق، ولكن أهم ملامحها احتكاكه بفن "الأقيانوسه" الفطرى، وقراءته لكتاب حول القوة الرمزية السحرية "الطوطم" لإميل دوركهايمز والذى يتناول التصورات العقائدية لسكان استراليا، ثم يتأثر بريتون فى المدرسة "ببودلير" الذى يشير باستقلال الخيال بحياته البوهيمية المتمردة على اسرته البرجوازية والمهتم بالتحليل النفسى والمكبوتات الضاغطة على الوعى . كما تأثر بـ"مالارميه" الذى يسعى إلى إثبات أن الشعر هو تصوير الأثر الذى يحدثه الشىء لاالشىء نفسه ، وتداخل الموضوعى مع الذاتى ، المادى مع الروحى، ثم يلتحق بريتون بمدرسة الطب استجابة لرغبة أسرته . ويتأثر بأعمال "جوستاف مورو" الرمزى الأسطورى فى لوحاته فيقول "لقد شكل مورو إلى الأبد طريقتى فى الحب" . كما تأثر بشدة ب "جاك فاشى" ملهم الدادية الذى تضمنت رسائله شعارات ومقاطع عدمية أصبحت رموزا للدادية مثل "نحن لانحب الفن ولا الفنانين ، فليسقط أبولينير؟ الفن تهريج وبلا جدوى".

ويوضح المؤلف أنه بالرغم من كون أبولينير مبتكر مصطلح السريالية إلى أن مقصده غير متطابق مع مقصد "بريتون" وزملائه فى التفسير التطبيقى للمصطلح.

وهاجم السيرياليون أشكال الرواية بصورة حادة سخفوا فيها وأهانوا رموزا مثل "بالزاك واناتول فرانس" وأتهموهم بالتزييف والسوقية والدجل، وكانت ردود الأفعال صاخبة فى غضبها منهم.

ويعالج المؤلف نقاد الأفكار السيريالية فى بلدان أخرى ومن مجموعات عربية يقودها العراقى عبد القادر الجنابى الذى يصدر مجلة "الرغبة الإباحية" ثم النقطة عام ١٩٨٢.

والجنابى فى ظاهره كالتاجر الفاشل ، الذى يتعامل مع سلعة بهتت فى السوق وأزاحتها سلع أكثر تأثيراً ، وأشد حيوية منها، كما أنه اتخذ موقف شائع – كالعرب الذين يحرضون ضد المجتمع والسياسة والأعراف العربية من خارج الجدود، ويخضعون بدورهم إلى أيدلوجيات مموليهم، فقد ارتكن فى مجلة الرغبة الإباحية إلى بيانات العشرينات وهو فى نهاية الثمانينات ، ويتكلم عن العنف والقهر والثوابت المعوقة للتقدم، ويتبنى موقفا إصلاحيا على حساب غيره من الفاعلين ، إذ من الذى سيقوم نيابة

عنه بالتهديم والتصحيح؟ إن كلمات مثل كلمات الجنابى المترفة التى توزع بالعشرات لن تحرك أمور الوطن العربى كما أن رائحة الماركسية تفوح من كلماته فى الوقت الذى فقدت الأخيرة حرارتها وانحسرت نتيجة لتصاعد الفساد وغلبته على المقولات اليوتوبيه الحالمة.

كما تعكس أفكار الجنابى السياسية قدراً كبيرا من التشويش الشيوعى والحماس الليبى عن الوحدة المتسرعة والحدود المصطنعة.

وفى استعراضه للتاريخ السيريالى يدين الجنابى نجوم السيريالية ويتهمهم بالفاشية والشيوعية ويسميهم بالذيول والمزيفين الانتهازيين وكأنه مكرس للبحث عن نقائض بريتون وأراجون وايلوار ودالى . ويعتبر كتاب والاس فالى عن السيريالية، الذى يعتبر المرجع الأساسى لكتاب راية الخيال – موضوع هذا التحليل – ، أقذر كتاب لأقذر أمريكى وأن مترجمة الكتاب "دلوعة" لاتستحق حتى أن تشتم. كما أنه انتحل اسما لدار نشر غير موجودة لمجلته الرغبة الإباحية.

وأغلب عناصر المجلة ترجمات وتفاسير سياسية ساخطة على مايحدث فى العالم العربى من فساد سياسى ودينى ، ومثل هذه الأقوال شائع جدا فى المقاهى ، وعلى دكك البوابين فى مصر. وقد أفلس الجنابى حينما أصدر العدد الثانى مستهلكاً نفس مقولاته مزوداً إياها برسوم سيريالية ولكنه بالفرنسية فقط لأنه كما يقول سمير غريب ربما لم يجد أكثر مما وجده لينشره بالعربية.

وأقول ربما يتملق الجمهور الفرنسى بإظهار عنتريته النقدية ضد العرب ، وهذا أمر مستملح هناك من ناحية ، ويعكس عليه صفات الليبرالية من ناحية أخرى، دون أن يضحى بقواعده فى العالم العربى. ويقول سمير غريب أن الجنابى أدرك جيدا أنه ينشر مالايجرؤ الآخرون على نشره ، ويؤمنون به – وهذا هو الفرق ، ولكنه تناسى أن الجنابى قد نشر ذلك بالفرنسية وفى فرنسا. وينهى سمير غريب الفصل الأول من كتابه الهام مؤكدا أن السيريالية لها جذور سابقة على أحداث العشرينات حتى الخمسينات. وأن الأسئلة التى أرقتهم مازالت مؤرقة فالسيريالية لها جذور ومسيرة وستبقى كاستجابة لحاجات داخلية تتجدد باستمرار . رفض السرياليون الحرب والاستعمار والتعصب القومى وأيدوا الثورة الروسية واستفادوا من الماركسية والتزموا بحرية الإنسان وحقه فى حياة كريمة. وتولدت من الدادية التى نشأت كرد فعل للدمار والخراب والموت فى الحرب ، وكرد فعل ضد الشوفينيه الفرنسية، ولكنهم ينخرطون فى أنشطة فوضوية بل

وإرهاب عشوائى كأن يرمى أحدهم قنبلة فى محطة قطار فيقتل واحد ويصيب عشرين ويصيح "ليس هناك أبرياء" ، فيصف بريتون عمله التخريبى هذا على أنه أجمل تجربة للثورة الفردية ، ويقول: الفعل السريالى البسيط يتكون من الخروج بمسدس فى يده وإطلاقه عشوائياً فى الزحام كلما أمكن. ولإظهار موقعهم ضد الوطنيين والشوفينيين الفرنسيين انخرطوا فى صفوف الفوضويين يتحدثون ضد الظلم بلغة الانتقام الدامى ، فيقول بريتون فى بيان الثورة أولا ودائما عام ١٩٢٥ "يشكل ظلماً لاتكفى مذبحة للتكفير عنه" ، ويعترضون بشدة ضد كل من ساهم فى تأييد الحرب فى المغرب ويصفوهم بـ"كلاب تدريب لمساعدة الوطن".

ولكن السيرياليون استخدموا شعارات كثيرة متناقضة وكانت مناوراتهم السياسية تتسم أحيانا أخرى بالانتهازية، فكان منهم من يصرح تصريحا ساخناً ثم يوقع على بيان مضاد لما قال، وكذلك فإنهم قد استخدموا كواجهة ثقافية للشيوعية كنوع من المناورة حتى أن ترونسكى يعد بيانا مع بريتون فى المكسيك ثم يتهرب من توقيعه. وانسحاب عدد من نجومها "كاراجون وسادول وايلوار" لصالح الشيوعية . وواصلوا الهجوم على الشيوعية، وعند ضرب فرنسا فى الحرب، بادر السيرياليون بالهرب من فرنسا ولم ينخرطوا فى المقاومة الشعبية مثلما فعل سيرياليون سابقون كأراجون وابلوار.

ومن جوانب قوة هذا الكتاب أنه بالرغم من اعتماده على التسلسل السنوى المتتابع للسيريالية وقبلها للدادائية، إلا أنه يعود إلى ماقيل عنها على لسان روادها وغيرهم بعد مرور زمن طويل، مما يجعل التفسير اللاحق أكثر اتزاناً وموضوعية، ويلقى ضوءا مخصباً بالتجربة المتواصلة لصاحب المقولة.

ويسوق المؤلف أمثلة مسهبة عن تجارب السيرياليين الإبداعية الآلية مقربا للقارئ حالة الوجد حين تنصهر الخبرة فى اللاوعى وتتوهج الفكرة والبنية والسياق، ويشير إلى الموضة التى شاعت فى الأوساط الثقافية والتى ترتكن إلى الكهانة ، وتحتفل بالتعبير وردود الأفعال الفصامية والبارانويا والهيستريا والاهتمام بتطبيق معطيات بحوث الطب النفسى والعرافة وتمجيد النشوة واللاوعى وتحضير الأرواح. فى جلسات يقوم بها الشخص تحت تأثير الجو الدرامى للتمهيد للجلسات (إظلام، دخان، كحول، وربما حشيش) والتأهب للاندماج واستدعاء ردود الأفعال تدل على إنها أبعد من مجرد القصف الذهنى إلى التحريض أو الشروع بالقتل.

ويشكك "والاس فالي" في حقيقة إقدام كل من "فاشى وكريفيل" على الانتحار ، ويفترض أنه ربما حدث بمجرد المصادفة ، ولكنه يتساءل عن الأقدار التى أودت بحياة كل من "فاشى ولوترياموون ورامبو" بصورة مبكرة وهم فى ريعان شبابهم. وإلى جانب "فرويد" يتأثر السيرياليون "بكارل يونج وهيدجر" وعلم النفس التجريبى الإدراكى ومدرسة الجشطالت وعلماء النفس المحدثين ودراسات ميكانيزمات المخ وعمليات التخيل، والسيريالية مثلها مثل باقى المذاهب تحطم مايسبقها وتكافح فى سبيل إرساء قواعدها ثم تتمرد على نفسها.

ويعرض المؤلف إلى علاقة السيريالية وبعض النصوص فى التراث العربى فى الصوفية كما يتحدث عن الصدفة الموضوعية والإحساس المرهف بالمجهول.

ويؤكد المؤلف أن الفن التشكيلى هو الوجه الساطع للسيرياليين والمبشر والمروج لروحها ونجومه هم المسؤولون عن انتشاره فى أرجاء العالم لما للغة التشكيلية من قدرة على الإفصاح عن النصوص المكتوبة. كما يصبح للفيلم المأخوذ عن نص أدبى ذيوعا وتأثيرا أوسع نطاقا من النص الأصلى. ويعالج إسهامات فنانى السيريالية فى الربع الأول من القرن العشرين "هنرى روسو ، شاجال ، دى كيريكو ، كارلو كارا ، مارسيل دو شامب ، مان راى ، بيكابيا، جون آرب ، رينيه ماجريت ، سلفادور دالى ، تانجى ، برونر ، ديلفو ، بيكاسو ، هانز آرب ، جياكوميتى ، كالدر ، وجابو".

ثم يقدم المؤلف ترجمة لكتاب الظل وظله عن السينما السيريالية لأول مرة إلى العربية لبول هاموند ، ويختتم كتابه بنشر ترجمات لأشعار رواد السيريالية ليضيف إلى أهمية هذا الكتاب بعداً إضافياً هاماً.

إن الكتاب كما صدرنا هذا التقرير له أهمية استثنائية حقا فى مجال الفنون المختلفة والفكر والثقافة أحيى مؤلفه الأستاذ سمير غريب على الجهد المثابر والمبدع الذى بذله فيه.

راية الخيال .. وحق الجنون

صبحى الشارونى *

بعد كتابه الأول "السيريالية فى مصر" أصدر الناقد سمير غريب كتابه الثانى عن الحركة السيريالية فى فرنسا تحت عنوان "راية الخيال" .. وهو بهذا الكتاب يكمل رسم الصورة التى كانت مصر جزءا منها حتى نهاية الأربعينات .. هذا هو الوجه الأصلى لصورة سمير غريب وكيل وزارة الثقافة الذى يشرف على صندوق التنمية الثقافية [1] .. فهذا الكتاب يكشف عن صورة المفكر والناقد والداعية إلى التحرر والانطلاق فى مجالات الفكر والفن.

عنوان الكتاب وطريقة صياغته تحقق بعضا من سمات السيريالية ، فهو عنوان طويل يصدم القارئ، لكن الفنان حلمى التونى يترفق بالقراء فيبرز اسم المؤلف وكلمتى راية الخيال من العنوان الطويل الذى يقول: "سمير غريب لن يجبرنا الخوف من الجنون أو المحرمات أو منكم على أن نبقى راية الخيال منكسة".

يتميز الكتاب بأسلوب "سيريالي" فى صياغة بعض فصوله وفى مقدمته ، وإن كان الجانب العلمى والهدف الثقافى الواضح ليس تقديم كتاب عن تاريخ السيريالية بقدر إعطاء صورة عن الحرية وانطلاق الخيال وتخطى الحواجز ، وهو ماتميزت به الحركة السيريالية حتى اتخذت فى وقت من الأوقات شكلا قريبا من التنظيم السياسى فى مواجهة الفاشية من ناحية والخارجين عليها من ناحية أخرى..

القسم الأول من الكتاب عنوانه "وقائع سنوات الجمر" ويحكى بتركيز شديد تاريخ ونشأة الحركة "الدادية" التى انبعثت منها السيريالية ، ويتابع الكاتب تطوراتها حتى قيام الحرب العالمية الثانية.. ثم يخصص جزءاً لاستعراض مجهودات المفكر العراقى السيريالى الذى يعيش فى باريس "عبد القادر الجنابى" وهو يصدر سلسلة من المطبوعات السيريالية وينشرها على نفقته بالعربية والفرنسية ، ولايزال حتى اليوم يصدر هذه المطبوعات..

(*) الدكتور صبحي الشاروني نحات وناقد ومؤرخ فني وأستاذ في كلية الفنون الجميلة بالمنيا .

(١) كتبت هذه الكلمة في اكتوبر ١٩٩٣ .

والكاتب يثبت بهذا النموذج أن أتباع السيريالية والمتحمسين لها مازالوا حتى عصرنا الحاضر يدعون إلى هذا المذهب الأدبى والفنى بحماس لايفتر.

القسم الثاني من الكتاب يستعرض العلاقة بين السريالية والسياسة عندما أيد زعماؤها حكم البلاشفة في روسيا عندما قامت ثورة ١٩١٧ .

القسم الثالث يتناول الأسلوب السيريالى فى الأدب ، وهو الذى يهتم اهتماما شديدا باستخراج مكنونات العقل الباطن والاعتماد على اللاوعى فى الكتابة ، التى أطلقوا عليها اسم "الحقول المغناطيسية" .. إنه الفصل الذى يمجد الإبداع المنطلق بغير رقابة أو قيود، ويرفع راية الخيال عالية دون اعتبار لأى حدود أو قيود تحد من حركة الفنان وانطلاقه فى عالم الخيال بلا حواجز.

والكاتب يشرح بالتفصيل الأساليب والجهود التى اتبعها السيرياليون فى صياغة أعمالهم الفنية سواء بالتداعى كما فى حالة "الحقول المغناطيسية" أو باستخدام الصدفة الموضوعية.

الفصل الرابع يتناول موقف السيريالية فى سياق تطور الفنون الجميلة، موضحاً علاقتها بما سبقها من مذاهب ومؤكداً أنها كانت مقدمة مناسبة للفن التجريدى الذى ساد أوربا وأمريكا بعد الحرب العالمية الثانية، ومن الضرورى أن تعرف حقيقة ميل المؤلف إلى الاتجاه "التجريدى" وتأييده له فى مجال الفنون الجميلة.

المراجـــــع

- Salvador Dali: Journal d'un genie. Edition de la table ronde. Paris. 1964.

- موسوعة علم النفس. إعداد د. أسعد رزق الطبعة الأولى. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت ١٩٧٧.

– كتالوج معرض دالى. مركز جورج بومبيدو. باريس ١٨ ديسمبر ١٩٧٩ – ١٤ أبريل ١٩٨٠.

– شوقى الريس: دالى فى غموض الحياة والموت مجلة النهار العربى والدولى ١٩٨٠/٩/٧.

- What is surrealism? Trans. David Gascoune, London 1936

- عصام محفوظ. السريالية وتفاعلاتها العربية. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت ١٩٨٧.

– ميشيل كاروج. اندريه بروتون والمعطيات الأساسية للحركة السريالية. ترجمة إلياس بديوى. منشورات وزارة الثقافة. دمشق ١٩٧٣.

– حديث خاص فى السريالية. عبد الحميد العلوجى. جريدة الثورة العراقية عدد ١٩٨٧/١/٥.

– فى السريالية المصرية. د. لويس عوض. جريدة الأهرام. عدد ١٩٨٧/٧/٤.

– الصور القرآنية سبق إلى الرؤى السريالية. الدكتور مصطفى الجوزو. جريدة النهار اللبنانية عدد ١٩٧٤/٧/٥.

- J.H. Mattheus. The Imagery of Surrealism. Syracuse University Press

– محيط الفنون. الفنون التشكيلية . دار المعارف . القاهرة ١٩٧٠

- Nehma sandrow: surrealism, Theater, Arts, idea. Harper and Row Publishers, New York 1972.

- Naville Weston. Kaleidoscope of Modern Art. Harrap. London. 1972.

- الأزمة الراهنة فى الفن بقلم هيلدر. الوشر نقلها عن الفرنسية مصطفى كامل فودة. مجلة الكاتب المصرى. القاهرة. نوفمبر ١٩٤٧.

- A.W. Rossabi. Max Ernst, Edited by David Larkin. Ballantine Books, New York. 1975.

- J.P. Hodin. Modern art and the Modern Mind. Leveland and London 1972.

- Surrealism, edited by Herbert Read, Faber and Faber Limited. London. 1971.

- Dictionary of Twentienth century art. Phaidon Press Limited London. 1975.

- Lucy Lippard. Surrealists on art. Englewood Cliffs. London. 1970.

- مجلة "الرغبة الإباحية" العدد الأول . يناير ١٩٧٣. باريس.
- مجلة "الرغبة الإباحية" العدد ٢،٣ من الإصدار القديم. باريس.
- مجلة "الرغبة الإباحية" العدد ٥ . الإصدار القديم. باريس.
- مجلة "الرغبة الإباحية" العدد الأول ٢٥ ديسمبر ١٩٨٠. الإصدار الجديد . باريس.
- مجلة "النقطة" العدد الأول ١٥٠ سبتمبر ١٩٨٢. باريس

- Herbert Read, A concise History of Modern Painting. Thames and Hudson. London. 1980.

- والاس فالى . عصر السريالية. ترجمة خالدة سعيد منشورات نزار قبانى . بيروت ١٩٧٦.
- كميل قيصر داغر: اندريه بريتون – المؤسسة العربية للدراسات والنشر: بيروت ١٩٧٩.

- ANDRE BRETON, ENTRETIEN. ED, GALLIMARD. PARIS. 1952.

- د. ثروت عكاشه المعجم الموسوعى للمصطلحات الثقافية . مكتبة لبنان ولونجمان ١٩٩٠.

- MALCOLM HASLAM, THE REAL WORLD OF THE SURREALISTS .LONDON, 1978.

- جييوم ابولينير "نهدا تريزياس". ترجمة دكتورة نادية كامل. سلسلة المسرح العالمى. وزارة الإعلام الكويتية. أغسطس ١٩٨٩

- سامية أحمد أسعد فى الأدب الفرنسى المعاصر. الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٧٦.

- The shadow and its shadow. Surrealist writings on cinema. Edited by Paul Hammond. Published by British film institute. 1978.

الفهرس

صدر للمؤلف

• السريالية فى مصر (طبعة أولى) ١٩٨٦	الهيئة المصرية العامة للكتاب
السريالية فى مصر (طبعة ثانية) ١٩٩٨	الهيئة المصرية العامة للكتاب
• SURREALISME IN EGYPT	Ministry of Culture Departmen of Foreign Cultural Relations - Cairo
• راية الخيال (طبعة أولى) ١٩٩٣	دار الشروق
• مجلد الثقافة	(موسوعة مصر الحديثة _ مؤسسة وورلد بوك)
• حيوية مصر	الهيئة المصرية العامة للكتاب
• نقوش على زمن	الهيئة المصرية العامة للكتاب
• فى تأريخ الفنون الجميلة	دار الشروق
• A HUNDRED YEARS OF FINE ARTS IN EGYPT	Ministry of Culture Foreign Cultural Relations
• الهجرة المستحيلة ١٩٩٩	الهيئة المصرية العامة للكتاب

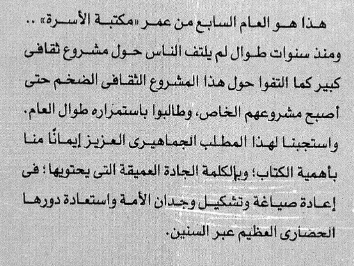
مطابع
الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الإيداع بدار الكتب ١٤٠٩٦ / ٢٠٠٠

I.S.B.N 977 - 01 - 6909 - 9



◆ ◆ ◆ ◆



هـذا هـو العـام السابـع من عمـر «مكتبـة الأسـرة» .. ومنذ سنوات طـوال لم يلتف النـاس حـول مشـروع ثقافى كبير كما التفوا حول هذا المشروع الثقافى الضخـم حتى أصبح مشروعهم الخاص، وطالبوا باستمراره طوال العام. واستجبنـا لهـذا المطلـب الجماهيـرى العـزيـز إيمـانًا منـا بأهمية الكتاب؛ وبالكلمة الجادة العميقة التى يحتويها؛ فى إعـادة صيـاغة وتشكيـل وجـدان الأمـة واستعـادة دورهـا الحضارى العظيم عبر السنين.

لقد استطاعت «مكتبـة الأسـرة» .. أن تعيـد الـروح إلى الكتاب مصدرًا هامًا وخالـدًا للثقافـة فى زمـن الإبهـارات التكنـولوچيـة المعاصـرة.. وهـا نحـن نحتفـل ببـدء العـام السابـع من عُمـر هـذه المكتبـة التـى أصـدرت (١٧٠٠) عنوانًا فـى أكثر من «٣٠ مليـون نسخة» تحتضنهـا الأسـرة المصرية فى عيونها وعقولها زادًا وتـراثًا لايبلى من أجـل حياة أفضل لهذه الأمة.. ومازلت أحلم بكتاب لكل مواطـن ومكتبة فى كل بيت.

سوزان مبارك



٢٠٠
قرش

